HUGO VAN DER GOES

Ink. 30.-

THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland04frie

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
IV

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

VIERTER BAND

MCMXXVI · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

HUGO VAN DER GOES

MCMXXVI · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.4
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT MCMXXVI BY PAUL CASSIRER · BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Das Leben Hugos van der Goes und der Portinari-Altar . . . 9

Die Werke Hugos van der Goes 27

Kopien nach Hugo van der Goes und die Wirkung seiner Kunst 59

Die Persönlichkeit Hugos van der Goes und seine Kunstweise 83

Die Brüsseler Kunst in der Zeit zwischen 1470 und 1500 . . 99

Bilderverzeichnisse 123

Ortsregister zu den Bilderverzeichnissen 150

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT

DIESER Band, auf dessen Titelblatt »Hugo van der Goes« steht und nichts weiter, enthält außer der Würdigung dieses Meisters und der Betrachtung seiner Nachfolger —: Ermittlungen in bezug auf geringere Maler, die gleichzeitig mit ihm oder etwas später als er tätig waren und zwar, wie ich aus diesem oder jenem Grund annehme, in Brüssel. Ich darf es mir nicht so bequem machen, mich auf die großen Persönlichkeiten zu beschränken, muß vielmehr Vollständigkeit anstreben, soweit der erhaltene Bilderbestand reicht. Das harte Beieinander des Genter Bahnbrechers einerseits und der im alten Geleise trottenden Generationsgenossen andrerseits bringt den Vorteil mit sich, daß sich der geniale Meister auf der Grundlinie durchschnittlichen Tuns imposant erhebt.

Die Kritiker meiner ersten drei Bände haben sich mehr an das gehalten, was ich gesagt, als an das, was ich getan habe, und mit Hinweis auf einige Sätze im ersten Vorworte meine Absicht als veraltet und beschränkt getadelt. Der Aufgabe des Historikers, den Zusammenhang zu erfassen, hätte ich mich geflissentlich entzogen. Diese Bemängelung geht von meinen grundsätzlichen Bemerkungen aus. »Den Zusammenhang suchen ist schon fast so viel wie ihn — erfinden.« Dieser Satz, der eine Warnung enthält, ist mir teuer zu stehen gekommen. Mir, wie jedem Kunstforscher, schwebt als das Ziel der Fluß des Geschehens, die lückenlose Kette von Ursache und Wirkung vor, und die Annäherung an dieses unerreichbar ferne Ziel mag den Maßstab abgeben zur Bewertung

der Ergebnisse. Der skeptisch aphoristische Satz bezieht sich nicht sowohl auf das objektiv betrachtete Ziel wie vielmehr auf die subjektive Methode der Wegfindung. Man kann etwas finden, ohne es gesucht zu haben, ja jeder Kunstforscher weiß aus Erfahrung, daß man fast stets etwas anderes findet, als was man sucht. Wer Erdbeeren sucht, weiß, wie eine Erdbeere aussieht, wer aber den Zusammenhang sucht, weiß nicht, wie dieser Zusammenhang aussieht. Die allgemeine Gefahr besteht nun darin, daß Wunsch und Wille, etwas zu finden, vorzeitig im Geiste des Suchenden ein Bild des Zusammenhangs und zwar ein falsches hervorbringen. Von gedanklichen Konstruktionen und Vorurteilen, nach denen die Beobachtungen willkürlich geordnet und gefälscht werden, ist die Kunstliteratur voll. In der vorausgreifenden, advokatenhaften Tendenz, die aus dem Suchwillen entsteht, erblicke ich ein Grundübel. Aus möglichst ungedanklicher Betrachtung aller erhaltenen Monumente sollte der Zusammenhang sich ergeben, und sicherlich wird das Resultat, das ich nicht weniger sehnsüchtig bin zu erfassen als irgend ein geistesgeschichtlich interessierter Fachgenosse, anders aussehen als erwartet worden ist, während die gefundene Erdbeere der gesuchten völlig gleicht. Man sollte sich in Hinsicht auf Zusammenhänge zwar findebereit aber nicht suchgierig verhalten.

Eine äußerst gewissenhafte, sammelnde,
dabei nicht unkritische Darstellung mit sorgfältiger
Berücksichtigung der gesamten älteren Literatur bietet Jos. Destrée
in seinem Buch Hugo van der Goes (1914 bei G. van Oest, Bruxelles,
Paris). Hier ist annähernd vollständige Illustration zu finden, dabei auch Abbildungen von Werken, die ich nicht
reproduziere (zitiert Destrée . . .).

DAS LEBEN HUGOS VAN DER GOES UND DER PORTINARI-ALTAR

HUGO VAN DER GOES gehört zu der kleinen Zahl altniederländischer Maler, deren Ruhm mehrere Stimmen aus alter Zeit laut verkünden. Jean Lemaires* um 1505 verfaßtes Gedicht »La Couronne Margueritique« enthält den Vers: Hugues de Gand qui tant eut les tretz netz —, welcher Satz, ein gut gemeinter, farbloser Lobspruch, wohl nichts sagen will als etwa: der über so feine Zeichnung verfügte. Vasari und Guicciardini erwähnen den Meister, und van Mander widmet ihm eine, freilich kümmerliche, vita. Guicciardini reiht ihn an unmittelbar hinter Giusto da Guanto (Joos van Gent) mit den Worten: et dietro a lui venne Ugo d'Anversa, che fece la bellissima tavola, che si vede a Firenze in santa Maria nuova —. Diese Tafel, die Vasari schon in der ersten Ausgabe seiner viten (1550), also vor Guicciardini, erwähnt, ist, was noch niemand bezweifelt hat, der Portinari-Altar, der erst in unseren Tagen aus Sta. Maria nuova in die Uffizien überführt worden ist und der im 19. Jahrhundert die Vorstellung von seinem Urheber wiedergeboren und genährt hat. Mit wachsendem Verständnis, mit dem zunehmenden Erfolge der von dem florentinischen Altar ausgehenden stilkritischen Sammelarbeit ist der Ruhm dieses Malers aus Verschollenheit emporgestiegen.

Van Mander beginnt mit der offenbar falschen Angabe, Hugo sei ein Schüler Jans van Eyck gewesen, und widerspricht sich dann

* Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte d. altn. Malerei (deutsche Ausg.) S. 414.

mit der richtigen Datierung — um 1480 —. Er schöpft aus Warnewijcks »Die Historie van Belgis« (1568), indem er einige Werke des Meisters in Gent und Brügge beschreibt, von denen keines erhalten ist. Immerhin: von einem dieser Bilder werden wir uns aus Kopien eine Anschauung verschaffen, nämlich von der mit Ölfarbe auf den gemauerten Kaminmantel gemalten Historie von David und Abigail, die in Gent zu sehn war bei Jacob Weijtens. Die Stilaussage der Kopien, wie undeutlich auch immer sie sein mag, reicht aus, des Meisters Autorschaft für den Portinari-Altar zu bestätigen.
Hugo van der Goes ist nicht etwa in Antwerpen zur Welt gekommen, wie aus Vasaris und Giucciardinis Worten gefolgert werden könnte, und nicht in Brügge, wie van Mander geglaubt zu haben scheint, auch nicht in Leiden, wie Opmeer* irrtümlich angibt, und nicht in Ter Goes in Zeeland, wie billig aus dem Namen geschlossen worden ist, sondern — aller Wahrscheinlichkeit nach — in Gent. Für Gent als den Geburtsort zeugt die 1479/80, also noch zu Lebzeiten des Meisters, verfaßte Eintragung, eine Löwener Stadturkunde**, wo ausdrücklich von ihm angegeben wird »gheboren ... van der stad van Ghendt«.
Daß der Familienname auch sonst in Genter Urkunden vorkommt, beweist wenig, da die Gegenprobe, daß der Name anderswo unbekannt gewesen sei, nicht zu erlangen ist. Ein Cornelis van der Goes (Goux) kommt zwischen 1493 und 1498 in Genter Urkunden vor. Der um 1470 in Gent tätige Buchmaler Alexander Bening war mit Catharina van der Goes verheiratet, die eine Schwester Hugos gewesen sein könnte***.

---

* Opus chronographicum orbis universi (1611) S. 406.

** Schaijes, bulletin de l'académie de Belgique 1861 t. XIII. S. 343.

*** Wurzbach, Niederl. Künstler-Lexikon I S. 79.

Die Stadturkunden in Gent haben einige Daten zur Biographie des Meisters beigebracht. Seine Tätigkeit in dieser Stadt ist vom 5. Mai 1467 bis zum 18. August 1475 zu verfolgen. Am 5. Mai 1467 erwirbt Hugo das Meisterrecht. Als Zeuge und Bürge bei diesem Akt wird Josse van Wassenhove genannt, niemand anders als der unter dem Namen Justus van Gent berühmte Maler. In den folgenden Jahren kommt der Name Hugos vor in Verbindung mit Aufträgen, die von der Stadt vergeben werden. Kaum Meister geworden, wird van der Goes von dem Stadtregenten beschäftigt, da bereits in den Rechnungen, die von August 1467 bis August 1468 laufen, eine Zahlung an ihn gebucht ist für eine Malerei — »schilderie« —, ausgeführt aus Anlaß der Verkündigung des päpstlichen Ablasses. Im folgenden Jahr empfängt der Meister Geld für eine gewisse Anzahl von Schildern mit dem Wappen des heiligen Vaters, Schildern, die an den Stadttoren aufgehängt wurden bei gleichem Anlaß. Für Schilder mit dem Papstwappen sind auch Zahlungen eingetragen 1472/73. Mit Arbeiten von ähnlicher Art wurde der Meister betraut beim feierlichen Einzug Carls des Kühnen (1468/69). Hier ist von ihm und seinen Gehilfen — »helperen« — die Rede und von Fahnen mit Figuren, die dem Schmucke der Straßen dienten. Dann, 1471—1472, wird er für eine große Fahne mit Wappen und Tieren bezahlt bei Gelegenheit der Anwesenheit Carls des Kühnen. Bei der Aufbahrung der Leiche Philipps des Guten in Gent bedurfte man 30 Wappen zur Ausstattung des Kirchenraums, und auch dieser Auftrag wurde unserem Meister erteilt (1473/74).

Bei den prunkhaften Festlichkeiten, die 1468 in Brügge gelegentlich der Heirat Carls des Kühnen mit Margarete von York stattfanden, reichten, wie es scheint, die Kräfte der Brügger Maler nicht aus zu den umfangreichen Dekorationen, die eilig ausgeführt

werden mußten, und Hugo van der Goes mit anderen Meistern aus Gent wurde herbeigerufen. Zahlungen sind gebucht für Daniel de Rycke, für drei seiner Gehilfen und für Hugo van der Goes, dessen Tageslohn wesentlich geringer war als derjenige Daniels*.

Von der Dekorationsmalerei, die den Meistern um diese Zeit so viel zu schaffen machte, sind uns kaum irgendwelche Reste erhalten. Sie verlangte großes Format, großen Maßstab, Fernwirkung, schleunige Ausführung auf Leinwand und trug mit anderen Forderungen, wie die nach Tapisseriekartons und Vorzeichnungen zu Glasfenstern, sicherlich dazu bei, den Stil der niederländischen Tafelmalerei, der in der Buchmalerei wurzelte, zu weiten und zu lösen. Hugos Aufenthalt in Brügge bei Gelegenheit der fürstlichen Hochzeit mag die Beziehungen zur Folge gehabt haben zu Tommaso Portinari, der als Vertreter der Medici dort südlichen Reichtum und florentinische Gönnerschaft repräsentierte, sowie andere Verbindungen. Der Genter Meister scheint in Brügge oder für Brügge, vom Portinari-Altar abgesehen, allerlei geschaffen zu haben, wodurch seine Einwirkung auf die etwa gleichaltrigen oder etwas jüngeren Brügger Maler, namentlich auf Hans Memling und Gerard David, gefördert wurde.

Daß der Name Hugos noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts vollen Klang besaß, bezeugt Dürers Tagebuch, in dem von den niederländischen Meistern der Vergangenheit nicht mehr als drei genannt werden, nämlich Johannes van Eyck, Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes. Man zeigte dem Deutschen dies und das, aber nur wenige Male fiel ein Meistername, der, mit einem tiefen Eindrucke verbunden, so fest haftete, daß er in das Buch eingetragen

* De Laborde, Les ducs de Bourgogne, Les Preuves II S. 337.

wurde. Zu Brüssel, im Palaste der Grafen von Nassau, in der Kapelle, sah Dürer das »gut Gemäl«, das Meister Hugo gemacht hatte, und in Brügge in der Jacobskirche fand er köstliche Gemälde von Rüdiger (Rogier) und Hugo. »Die sind beede«, setzt er hinzu, »groß Meister gewest*«.

Daß in der Brügger Jacobskirche ein Gemälde als ein Werk von van der Goes galt, wird durch van Mander und andere Zeugen bestätigt. Van Mander rühmt ein Kruzifix mit den Schächern, Maria und anderen Figuren, welche Altartafel im Bildersturme verschont, dann übermalt, endlich von der Übermalung befreit worden sei und unbeschädigt dastehe**. Scheinbar im Widerspruche mit dieser Angabe, die an eine Kreuzigung denken läßt, erwähnt Sanderus*** eine Kreuzabnahme Hugos auf dem Hochaltare der Jacobskirche und Descamps**** nennt ebenfalls eine »descente de la Croix« un tableau dur et sec, peint par Hugues van der Goes — il y a cependant quelques têtes avec de la vérité et assez belles«. Beziehen wir die drei Erwähnungen auf ein und dasselbe Bild, so müssen wir einen kleinen Irrtum van Manders annehmen und an eine Kreuzabnahme mit den Schächern denken, also an eine Komposition ähnlich derjenigen, die uns in der Kopie nach dem Flémalle-Meister in Liverpool erhalten ist*****. Sollte etwa der Altar vom Flémalle-Meister im 16. Jahrhundert für eine Schöpfung Hugos gehalten worden sein? Die Kopie in Liverpool stammt aus Brügge, ist mit dem Wappen dieser Stadt bezeichnet.

---

* Lange u. Fuhse, D.'s schriftl. Nachlaß S. 124, 12; 156, 14.

** Deutsche Ausg. I S. 56.

*** Flandria illustrata II S. 81.

**** Voyage pittoresque (1769) S. 284.

***** M. Bd. II Nr. 59.

In Gent, wo am ehesten Werke von der Hand Hugos zu erwarten wären, sah van Mander in der Jacobskirche ein Epitaph, ausgeführt für Wouter Gaultier, ein Triptychon mit der Madonna in der Mitte. Da kleine Pflanzen und Steinchen am Boden hervorgehoben werden, muß die sitzende, von vorn gesehene Madonna in ganzer Figur im Freien dargestellt gewesen sein, eine Gestalt von kaum 1 1/2 Fuß Höhe, demnach einem Bildtypus zugehörig, der im Kreise der Kopisten und Nachahmer des Genter Meisters nicht nachweisbar ist, wohl aber im Bouts-Kreis beliebt war. Vor einem Glasfenster mit der Kreuzabnahme in derselben Kirche schwankt van Mander, ob die Zeichnung dazu von Hugo oder von »seinem Meister Johannes« stamme. Im Kloster der Liebfrauen-Brüder zu Gent war, wieder nach van Mander, eine Tafel mit der Katharinenlegende von Hugo zu sehen, ein kunstvolles und schönes Stück, wenngleich ein »Jugendwerk«.

Ausführlich spricht van Mander über die Historie von David und Abigail, die, wie es scheint, mit Anlaß zu romantischer Ausschmückung mehr als irgend ein anderes Monument die Erinnerung an den Meister wachgehalten hat. Jacob Weijtens besaß in Gent bei der Muydebrücke ein von Wasser umgebenes Haus. Hier, auf dem Mauergrund eines Kaminmantels hatte van der Goes mit Ölfarbe die Begegnung Davids mit Abigail gemalt. Die Lieblichkeit und Sittsamkeit der weiblichen Figuren wird hoch gepriesen. Die Liebe habe dem Maler den Pinsel geführt. Eine Tochter dieses Hauses, in die er sehr verliebt war »als Junggeselle«, sei nach dem Leben wiedergegeben. Lucas de Heere hat ein sentimentales Sonett, das van Mander abdruckt, dieser Malerlegende gewidmet.

In der Kirche zu Vosselaere bei Gent gab es von van der Goes eine

Tafel mit Christus am Kreuz in lebensgroßen Figuren, die 1575 von Bilderstürmern zerstört wurde*.

Schon im Jahre 1474 wurde van der Goes zum Dekan seiner Gilde gewählt und in dieser Ehrenstelle bis zum 15. August 1476 bestätigt. Das letzte Mal erwähnt in den Genter Urkunden wird er am 18. August 1475. Seine so rasch und glücklich zurückgelegte Laufbahn in der Gemeinde und der Gilde wurde jäh abgebrochen im Herbst 1475. Kurz vor dem 1. November dieses Jahres wurde van der Goes Mönch im Roode-Clooster bei Brüssel. Hier starb er im Jahre 1482. Der ausführliche Bericht eines Klostergenossen, der gleichzeitig mit ihm Novize gewesen ist, gibt uns ein Bild von seiner Klosterexistenz und bietet die nicht hoch genug zu schätzende Grundlage für alle Erwägungen über diese Weltflucht, für die psychologische Deutung dieses Schicksals. Der Chronist hieß Gaspar Ofhuys** und stammte aus Tournai.

Van der Goes wurde Konversbruder. Die »Fratres conversi« nahmen an den Verpflichtungen der Mönche Teil, waren aber, zumeist mit körperlicher und handwerklicher Arbeit betraut, mehr Klosterdiener und weniger Geistliche als die anderen Mönche, jedoch nahm van der Goes eine Sonderstellung ein — zum Befremden einiger Genossen. Er kam als ein berühmter Mann, der sich draußen ausgezeichnet hatte. Es hieß, bemerkt Ofhuys, diesseits der Berge könne man seinesgleichen nicht finden. Man spürt, wie der Prior, Vater Thomas, Rücksicht nahm auf die Besonderheit des Malers und ihm — in bester Absicht — erlaubte, in den verschiedensten

* Al. van Hoorebeke, Histoire de la Commune de Vosselaere S. 113 ff. (nach Destrée S. 155).

** Die Handschrift in der Bibliothek zu Brüssel, mit dem Titel „Originale Cenobii Rubeevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabancia", mustergültig ins Deutsche übersetzt und höchst scharfsinnig interpretiert von Hjalmar G. Sanders im Repertorium f. Kstw. XXXV (1912) S. 519 ff.

Dingen Trost und Kurzweil zu suchen, und spürt auch dumpfen Neid und das Drängen der Brüder gegen solche Bevorzugung. Mit der Weltflucht hatte der Meister nicht allen Ehrgeiz abgetan. Er fuhr fort, seine Kunst auszuüben und empfing mehr als einmal den Besuch hoher Herrschaften, so auch des nachmaligen Kaisers Maximilian. »Hatten doch alle den brennenden Wunsch, seine Gemälde zu sehen.« Der Prior, der vermutlich stolz war auf das Können und das Ansehen dieses sonderbaren Mönches, gestattete ihm den Eintritt ins Gästezimmer und die Teilnahme an den dort stattfindenden Schmausereien. Ofhuys bemerkt etwas hämisch, aber scharfsichtig: auf diese Art wurde sein Name berühmter, als wenn er unter den Weltleuten geblieben wäre. Die Sensation der schiefen Stellung tat ihre Wirkung. Van der Goes wollte Mönch werden, wollte Maler bleiben, vielleicht bereute er hin und wieder seine Weltflucht. Er zeigt sich schwankend, problematisch, unkonsequent, anspruchsvoll und demütig. Er suchte Geborgenheit und Verborgenheit, widersetzte sich aber der gleichmachenden Dunkelheit des klösterlichen Lebens.

Van der Goes erkrankte an einem Gemütsleiden. Ofhuys wird wortreich bei Beschreibung und Deutung dieser Krankheit. Als ein scharfer Beobachter, mit allen Kenntnissen und Vorurteilen seines Jahrhunderts, moralisierend als ein Geistlicher, streng und pharisäerhaft vom Standpunkt der Klostergenossen, die dem weltlichen Glanz nie getraut hatten, urteilt er über die Ursachen der Geistesverwirrung. Wir empfangen einen klinischen Bericht. Etwa 5 oder 6 Jahre nach seinem Eintritt ins Kloster — also 1481 — reiste Hugo van der Goes mit einigen Brüdern nach Köln. Eines Nachts auf der Rückreise befiel ihn eine sonderbare Krankheit. Er jammerte andauernd darüber, daß er der ewigen Verdammnis ver-

fallen wäre, und wollte sich ein Leid antun, woran ihn die Genossen nur mit Mühe zu hindern vermochten. Er wurde nach Brüssel gebracht, wo ihn der Prior von Roode-Clooster in Obhut nahm. Der ihm wohl geneigte Pater versuchte Heilung mit sanften Mitteln und ließ in Gegenwart des Unglücklichen fleißig musizieren, indem er sich der Schwermut Sauls erinnerte und Davids Harfenspiels, das auf des Königs Gemüt lösend und befreiend gewirkt hat. Hugos Zustand besserte sich aber nicht. Er fuhr fort, irrezureden und sich als ein Kind des Verderbens zu bejammern. Er kam ins Kloster zurück und wurde von den Mönchen aufopfernd gepflegt. Ofhuys spricht pro domo, verteidigt die Seinen, tritt Gerüchten entgegen, die, wie wir vermuten, über harte Behandlung des berühmten Malers umgingen, die vielleicht sogar den Druck des klösterlichen Lebens als die Ursache der Gemütskrankheit anklagten. Auch wenn solches Geraune einen Wahrheitskern enthielt, können wir nichts davon im Bericht des Klosterbruders finden. Schließlich genas van der Goes und lebte, von den Wahnvorstellungen befreit, demütig mit den Mönchen, verzichtete auf jede Bevorzugung und speiste nicht im Refektorium, sondern mit den Laienbrüdern. Bald nach der Genesung starb er.

Ofhuys knüpft an seine Erzählung höchst merkwürdige Erörterungen, die, für den Historiker der Medizin lehrreich, den Zustand des Malers sowie den Geist in den Klostermauern beleuchten. Er ist beweglich und erstaunlich rationalistisch, stellt neben die mittelalterlich geistliche Beurteilung des Falles eine naturwissenschaftliche Erklärung und enthält sich schlau der Entscheidung.

Man sprach, berichtet Ofhuys, von »frenesis magna« dem großen Hirnwüten und von Besessenheit. Beide Krankheiten seien mit Gewalttätigkeit verbunden. Der Maler habe aber immer wieder sich

selbst ein Leid antun wollen, niemals anderen. Eine natürliche Entstehung der Geisteskrankheit wird physiologisch zu erklären versucht. Genuß gewisser Speisen, starker Weine, gewisse Affekte wie Traurigkeit — hier bewegt sich der Diagnostiker im Zirkelschluß —, endlich die Bösartigkeit verdorbener Säfte.

Der Berichterstatter wagt sich sogar in das Grenzgebiet des Physischen und Psychischen und berührt das heikle Kapitel: Genie und Wahnsinn —, indem er in Erwägung zieht, daß eine Überanstrengung der Phantasie eine Gehirnaderläsion zur Folge haben könne. Man hört den Streit, die erregte Diskussion im Kloster. Zwei Parteien bildeten sich. Auf der einen Seite die Strenggläubigen, die in der Erkrankung, der pathologischen Schwermut mit Wahnideen und Neigung zum Selbstmord, eine Strafe Gottes für Überhebung und weltliche Eitelkeit erblickten, auf der anderen Seite die Aufgeklärten und Mitleidigen, die sich um eine natürliche ärztliche Erklärung bemühten.

Die abergläubisch theologische Beurteilung wirkte zurück auf den Gemütszustand des Malers, steigerte den Wahn und gab ihm Inhalt. Er selbst mag sein Leiden als eine Strafe betrachtet haben und wurde unterwürfig nach der Genesung.

Nicht mit einem Worte berührt Ofhuys die für uns wichtige Frage nach den Ursachen und Gründen der Weltflucht. In seiner Erzählung ist die Erkrankung eine jäh und unvermutet einsetzende Katastrophe. So sah es aus, so war der Eindruck auf die Nächsten.

Wir besitzen keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß van der Goes etwa schon anderswo tätig gewesen sei, bevor er in Gent die Meisterschaft erwarb. Was seine Ausbildung angeht, sind wir ganz und gar auf Stilkritik angewiesen. Das übliche Lebensalter für den Beginn der Meisterschaft einsetzend, schließen wir mit einiger Wahrscheinlich-

keit auf das Geburtsjahr. Um 1440 mag Hugo zur Welt gekommen sein und wäre danach nicht mehr als 42 Jahre alt geworden. Wir rechnen mit einer Arbeitszeit von 14 Jahren, die in zwei Hälften zerfällt, nämlich die sieben Jahre in Gent und die Klosterzeit, in der van der Goes in völlig veränderter Umgebung, unter fremdartigen und beschränkenden Bedingungen, seine Tätigkeit fortsetzte. Der Ausbruch der Krankheit um 1481 setzte seiner Wirksamkeit ein Ende oder unterbrach sie mindestens für einige Zeit. Im erhaltenen Bilderbestande, der durch stilkritische Bemühung beträchtlich angewachsen ist, fehlen, abgesehen vom Portinari-Altar, alle in den Quellen erwähnten Werke; Kopien in größerer Zahl lassen auf verlorene Schöpfungen schließen. Alles in Rechnung gestellt, gewinnen wir die Vorstellung von einer ungemein fruchtbaren Produktion, die mit reicher Entfaltung und unruhiger Wandlungsfähigkeit verbunden war. Der erkrankte Meister machte sich schwere Gedanken darüber, wie er nur fertig werden solle mit all den Gemälden, die er noch malen müsse. Diese Bemerkung in der Chronik deutet auf nervöse Arbeitshast, die wie als Ursache so als Folge des krankhaften Zustandes betrachtet werden kann.

Fällt die Wirksamkeit des Meisters in die Jahre 1467 bis 1482, so steht der Portinari-Altar, das beglaubigte Werk, zeitlich im Zentrum. Die Entstehungszeit des florentinischen Triptychons ist ziemlich genau zu ermitteln, ohne daß die Stilkritik bemüht zu werden brauchte. Tommaso Portinari kniet mit zwei Knaben auf dem linken Flügel, seine Gattin Maria Baroncelli mit einer Tochter, auf dem rechten. Die Heirat des Stifters fällt ins Jahr 1470. Als der erste Kaufmann in Brügge, als der Rat des burgundischen Herzogs, als Glied einer alten und angesehenen Florentiner Familie schlug Tommaso mit augenfälliger Freigebigkeit die Brücke

10
T. XI–XVIII

zwischen Nord und Süd. Die Geburtsdaten seiner Kinder sind zum Teil bekannt*. Zur Welt kamen:

Maria: 1471 (?)
Antonio: 1472
Pigello: 1474
Margherita: 1475 (?)
Guido: 1476.

Es folgten noch fünf andere Kinder. Nur die drei ältesten sind in das Altarwerk aufgenommen. Daraus folgt, daß das Werk abgeschlossen wurde, bevor Margherita und Guido zur Welt gekommen waren. Ohne Zweifel lag es im Wunsche des Auftraggebers, mit seiner gesamten Nachkommenschaft aufzutreten. Die Ausführung des ausgedehnten Flügelaltars muß doch wohl mindestens zwei Jahre in Anspruch genommen haben, selbst wenn der Meister sich dem Florentiner zu Liebe währenddessen von anderen Verpflichtungen befreit hatte. Mit beträchtlicher Sicherheit dürfen wir die Entstehung des Portinari-Altares in die Zeit 1473—1475 setzen, zumal da der Maler im Herbst 1475 Gent verließ und schwerlich das umfangreiche Werk in unfertigem Zustande mit sich ins Kloster genommen hat. Allerdings sehen die Kinder älter aus, als bei dieser Datierung zu erwarten ist, auch wenn wir mit Fug die Stifterporträts so spät wie möglich innerhalb der für die ganze Arbeit ermittelten Zeitspanne ansetzen. Die Tochter höchstens 4 Jahre alt, der erste Knabe nicht mehr als 3, der zweite nur 1 Jahr alt: dem widerstrebt der Augenschein. Jedoch: aus allgemeiner Erfahrung sowie im besonderen aus der Gestaltungsweise Hugos ist das für die vorgeschlagenen Lebensalter unverhältnismäßig erwachsene, reife und unkindliche Aussehen der Söhne und der

* A. Warburg, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXIII (1902) S. 259.

Tochter zu erwarten. Auch die Mutter sieht nicht aus wie eine Frau von 25 Jahren, sondern wesentlich älter.

Der Portinari-Altar bildet den Abschluß der Genter Periode und wurde vollendet, gerade bevor van der Goes die Klostermauern aufsuchte.

Der Portinari-Altar übertrifft an Ausdehnung alle altniederländischen Werke und verkündet laut den Reichtum, den Stolz und den Anspruch des an italienische Maße gewöhnten Auftraggebers. Die Mitteltafel ist mehr als 3 m breit. Der in der Tradition minutiöser Ausführung aufgewachsene Niederländer erzwang eine den Raumverhältnissen entsprechende Gestaltung und gewann der widerstrebenden Malweise Monumentalität ab. Die Spannung aus ehrgeiziger Bemühung, der treibende Druck von der ungemeinen Anforderung her bleibt spürbar.

Der Zustand der Malerei ist besser, als sachunkundige Angaben in der Literatur erwarten lassen. Gewisse Schäden und Entstellungen fallen in die Augen, Trübungen im Firnis, grobe Retuschen an den herausgedrungenen, kreisförmig sich abzeichnenden Holznägeln, mit denen die Platten zusammengefügt sind, und an anderen Stellen, wo die Farbe abgebröckelt ist. Verputzt sind die Tafeln nicht, und die ungleichmäßige Firnisschicht deckt nirgends in entstellender Art die ursprüngliche Farbschicht. Arg vernachlässigt ist die grau in grau gemalte Verkündigung auf der Außenseite der Flügel. Am schönsten erhalten die Innenseite des rechten Flügels. Der Donatorenkopf auf dem linken Flügel hat stark gelitten.

Im Mittelfelde: die Geburt Christi, der Überlieferung gemäß gestaltet, aber mit Bereicherungen, die den Eindruck bestimmen. Die Hirten, die sonst bescheiden, nebenbei, hinten, etwa in der

Tür, auftauchen oder mit den Köpfen oberhalb einer Mauer, geben hier ihrer Andacht heftigen Ausdruck, zu dreien, der Form nach den Engeln und der heiligen Familie gleichberechtigt. Wir werden geneigt, die Darstellung als »Anbetung der Hirten« zu bezeichnen. Das Auftreten »des dritten Standes« muß auf die Zeitgenossen die stärkste Wirkung geübt haben. Die Realität der derben und niedrigen Menschheit im Kreise des Heiligen und Überirdischen war dem Meister willkommen, einmal als dem Beobachter, der in Gestalten, Köpfen, Gebärden und in der Kleidung unmittelbar Gesehenes selbständig und neuartig einführte, dann als dem Dramatiker, der durch Kontraste den Eindruck steigerte, schließlich als dem mitfühlenden und mitleidenden Menschen, der die erlösende Botschaft den Armen und Geringen verkündete.

Die Personenzahl ist im Bestreben, die weite Fläche zu füllen, vermehrt, namentlich die Zahl der Engel vergrößert, deren neun am Boden knien, während andere oben fliegen. Ein »lebendes Bild«, eine zeremonielle Gruppe, und die Hirten brechen täppisch ein mit ihrem naiven Staunen, ergreifend in der Gefühlsäußerung, mit der sie die Feierlichkeit stören und steigern. Der eine Hirt, von slawischem Typus, öffnet den Mund, atemlos vom heftigen Lauf und von Erregung, entblößt er beide Zahnreihen, läßt eine Zahnlücke sehen, in wilder Unbeherrschtheit. Dieses im Bilde noch nie gesehene Stück individueller Wirklichkeit erscheint nicht als Fremdkörper in der Andachtstafel, sondern fügt sich ihr ein, gehoben durch den Ausdruck fanatischer Glaubensbedürftigkeit.

Die Komposition nicht reliefartig, nicht in einer Hauptschicht, die parallel zur Bildfläche in gleichmäßigem Abstande vom Auge des Beschauers ruhig verliefe, sondern kühn, bewußt in die Tiefe gebaut — schräg in die Tiefe, wobei die Figuren mählich verjüngt,

in vielfacher Stufung die Raumillusion hervorbringen. Die Symmetrie in der Fläche ist aufgehoben. Das Auge wird in weiten Linien geleitet, diagonal von den Hirtenköpfen rechts oben zu den weißen Engeln links unten, vorbei am Saum des Madonnenmantels, während die dem Bildrahmen parallelen Horizontalen, nämlich das Strohbündel, das Christkind, die Engel hinten, in steifer Härte mit den schrägen Zügen kontrastieren. Der Raum, der rechts in die Tiefe stößt, entsteht weniger dadurch, daß er mit Figuren gefüllt, als dadurch, daß er umstellt ist — als Zwischenraum. In unregelmäßigem Viereck, rechts und links, vorn und hinten, in beträchtlichen Abständen voneinander Figuren und Figurengruppen, sämtlich dem Christkinde zugewandt. Die perspektivische Verjüngung und farbenperspektivische Mittel helfen den Raum vertiefen. Die Engel sind geflissentlich als Merkzeichen des Abstandes, gleichsam als Meilensteine verwendet. Ein Innenraum mit tiefen Schatten, der sich nach rechts zur lichten Ferne öffnet.

Das körperlich dürftige Kind in rührender Hilflosigkeit liegend auf kahlem Steinboden, als Zielpunkt der allgemeinen, allseitig andrängenden, aber in scheuer Ehrfurcht Abstand wahrenden Verehrung. Vertreter des Himmels und der Erde im Kreis der heiligen Familie. Engel füllen die Lücken des Figurenkranzes. Joseph, würdig, keineswegs das ältliche, bekümmerte Männlein, vielmehr aufragend, rahmend, schützend. Die Mutter kniend, in der Mitte, schräg in der Richtung der Raumflucht. Die Hirten Repräsentanten der Menschheit, und hinter ihnen in lichter Weite wird die Erde geahnt mit allen denen, für die der Heiland geboren ist, ohne daß sie darum wissen.

Der Maler hat mit den spezifischen Mitteln seiner Kunst räumlich die Gestalten voneinander getrennt, die ihrer Art nach verschieden

voneinander, sich nicht umeinander kümmern, doch miteinander verbunden sind durch das gemeinsame, ernst gefühlte, erregende Glück dieser Stunde.

Die gewaltsam verwirklichte Vision entbehrt der Einheitlichkeit. Das Kind wie schwimmend auf glatter Flut, die Hirten wie eine hohe hereinbrechende Welle, die hellen Engel wie starre zackige Klippen. Der Boden ist mit starker Aufsicht gesehen, die Figuren dagegen sind von mittlerer Höhe her aufgenommen. Diese Dualität der perspektivischen Konstruktion steigert die verwirrende Spannung, die durch die labile und stellenweise leere Komposition hervorgerufen wird. Joseph betend, in Donatorenstellung, hat eine den Bildmaßen völlig entsprechende Größe und kubische Fülle, andere Teile, wie die den Kranz vorn schließenden, symbolisch stillebenhaften Dinge, der Krug, das Glas, das Strohbündel, sind steif gereiht, und die Engel, die zu zweien oder zu dreien aneinanderkleben, wirken wie Stockungen, als von der Fläche nicht völlig gelöste Glieder.

Die Farbe im gesamten kühl, von jener Leuchtkraft, die allen niederländischen Tafeln eigen, in Florenz, zwischen den Tempera-Altären des Quattrocento umso saftiger und satter hervortritt, im Freien beobachtet und aus der Ferne. Demzufolge hilft sie, die Weltweite hervorzurufen. Die Lokalfarbe wandelt sich, je nach der Stellung des farbigen Körpers zur Lichtquelle und zum Auge des Beschauers. Das Fleisch der Frau und der Engel ist kalkig, silbrig, blutlos, von vornehmer Blässe. Im Mittelpunkt das scharfe Blau des weiten Madonnenkleides, blau und weiß die Gewänder der Engel, nur rechts vorn roter Brokat und grüner Stoff. Joseph in Scharlachrot als schwerer irdischer Kontrast gegen all die lichte Himmelsfarbe. Trübes Grün und Braun in den Kleidern der Erdgeruch hereintragenden Hirten.

Links oben verdichten sich die Schatten; Helldunkel in weiter Fläche überspielt die Formtatsachen und faßt sie zusammen. Zwischen Joseph und Maria tiefe, durchsichtige Dämmerung, aus der Ochs und Esel, sowie der oben fliegende Engel auftauchen. Schattenmasse, körperlose Dunkelheit gliedert die Komposition. Schlagschatten erhöhen die kubische Gewichtigkeit der Gestalten. Das von links einströmende Licht ist konsequent verfolgt.

Der Farbenauftrag bleibt nicht bei gleichmäßiger Behutsamkeit stehen, die Stück für Stück nahsichtig ausbildet; einige Pigmente sind pastos, andere lasierend aufgesetzt. Im Zwange des großen Formats ist die überlieferte Technik aufgelockert, wie der traditionelle Bildtypus.

Überwältigend und frei von den Wagnissen der Mitteltafel stehen die Flügel mit den Heiligen und den Stiftern säulenartig, vergleichsweise dunkel und warm gefärbt, abschließende Fassung bietend. Ihnen sind einfachere Aufgaben gestellt. Die imposanten Heiligen mit natürlicher Majestät und Überlegenheit, die Bildnisse beseelt, vornehm, geistig der heiligen Gesellschaft gewachsen. Auch Memling hat dieses Paar gemalt. Seine Brustbilder werden jetzt im Metropolitan Museum zu New York bewahrt. Wir können vergleichen, und nichts fördert das Verständnis mehr als solche Gegenüberstellung. Memlings unschöne, etwas müde Dame wird, von van der Goes gesehen, zu einem durchsichtigen Gefäß, das Leid enthält. Frühzeitig gealtert, von der Last des anspruchsvollen Lebens bedrückt, kniet sie zu Füßen der heiligen Frauen in hoffnungsloser Würde, zur Zeit dieser Aufnahme höchstens 25 Jahre alt, was kaum glaublich erscheint, mit der Tochter, die fünfjährig, mit Erfahrungen weit über ihr Alter hinaus, scheu und verschlossen sich der Mutter anschließt.

Der Portinari-Altar wurde 1475 vollendet, gerade in dem Jahre, in dem Dirk Bouts starb. Mit seiner Vorgeschrittenheit und Außerordentlichkeit, mit seiner äußeren und inneren Größe wirkte diese Schöpfung in den Niederlanden nicht so stark, wie zu erwarten wäre. Mindestens hat sie keine Spur in Form von Kopien oder Nachahmungen hinterlassen. Vermutlich wurde das Triptychon bald nach der Vollendung südwärts transportiert und in Florenz aufgestellt. Ein Tafelbild von Domenico Ghirlandaio mit dem Datum 1485, das jetzt in den Uffizien bewahrt wird, eine Geburt Christi, verrät in den Köpfen und Händen der drei anbetenden Hirten einen Versuch, dem Niederländer nahe zu kommen. Ohne Kenntnis des Portinari-Altares hätte der Florentiner schwerlich seinen Figuren so viel individuelle Realität verliehen. Diese Beziehung ist des öfteren beobachtet worden und kann als Zeugnis dafür dienen, daß der Altar des Genter Meisters vor 1485 in Florenz stand.

DIE WERKE HUGOS VAN DER GOES

VOM Portinari-Altar ausgehend, hat die Stilkritik in neuerer Zeit dem Genter Meister einige Tafelbilder zugeschrieben. Ludwig Scheibler ist erfolgreich vorangeschritten. Es gilt, diese Bilder zu prüfen. Es gilt, sie in eine Entwicklungskette zu fügen, einmal weil die Hoffnung lockt, den Meister aus Kenntnis seiner Weglinie besser zu verstehen, dann aber auch, weil in vielen Fällen erst durch Eingliederung einer Schöpfung in die zeitliche Folge die Autorschaft evident wird.

Dem Versuche, die Bilder, die ich für Werke Hugos halte, so vorzuführen, daß sich eine Geschichte seiner Kunst dabei ergibt, schicke ich einige Bemerkungen grundsätzlicher und bis zu einem gewissen Grad allgemein gültiger Art voraus.

Das absolute Urteil, mit dem ein Kunstwerk seinem Charakter nach für ein Jugendwerk oder für ein Alterswerk erklärt wird, ist zumeist nichts als Wahn, eher mag rein stilkritisch entschieden werden, welches von zwei Werken eines Autors das frühere, welches das spätere sei, insoweit jeder Künstler, abgesehen von Zeitstufe und individuellen Eigenschaften, ein und dieselbe Richtung einschlägt. Wie das Auge weitsichtig wird, machen sich Wiederholung, Erfahrung, Gewohnheit fühlbar, und jede Schöpfung wird bestimmt durch die Summe der von dem Autor vorher geleisteten Arbeit. Kräftigung der Organe durch Gebrauch, Steigerung der Kräfte durch Übung, aber auch Überdruß, Manier, Ermüdung, Routine,

Nachahmung der eigenen Form, Selbstkopie, Abstumpfung, Ausgeschriebenheit sollten erkennbar werden. Sind Verschiedenheiten in der Gestaltungsweise einer Persönlichkeit festgestellt, so dürften die Phasen unverwechselbar, unverschiebbar sein. Die Form entfaltet sich mit einiger Regelmäßigkeit, wie vorauszusetzen und empirisch überall zu beobachten ist, vom Einzelnen zum Ganzen, vom Kleinen zum Großen, vom Zeichnerischen zum Malerischen, vom Spitzen zum Breiten, vom Blatt zum Zweig, vom Zweig zum Baum — in einer Bewegung, die dem Zeitstrom entgegen allerdings nur die starke Begabung durchzusetzen vermag.

Es mag ganz allgemein von den Temperamenten der Lebensalter gesprochen werden, wie denn der Jugend leidenschaftliches Streben, dem Alter milde und überlegene Beschaulichkeit eigen zu sein pflegt. Doch Hugo van der Goes, der ziemlich jung starb, dessen Schaffen wir höchstens durch 14 Jahre verfolgen, dessen Seelenleben überdies durch pathologische Störungen getrübt wurde, dürfte schwerlich das typische Bild des Reifwerdens und Alterns bieten. Das Genie in seinem Werden zeigt strengere Notwendigkeit und Gesetzlichkeit als das Talent, ist aber schwerer zu übersehen und zu kontrollieren. Der naiven Frische des Ursprünglichen ist Zaghaftigkeit des bewußten Tuns beigemischt, bis daß die Überzeugtheit von der eigenen Bedeutung die Sicherheit erweckt und steigert. Der große Meister wird mehr und mehr er selbst. Haben wir den Kern seines Wesens erst untersucht, so steht die Richtung seiner Entwicklung im Groben und Großen fest. Im Falle des Genter Meisters mag das Studium des Portinari-Altars genügen, den Kern bloßzulegen, und wenn wir zudem wissen, daß diese Schöpfung in der Mitte seiner Laufbahn liegt, so sollte geringe Mühe mit der Entscheidung verknüpft sein, welche von den anderen Monumenten

vorher und welche nachher entstanden seien. Merkwürdigerweise ergeben sich dabei unvermutete Schwierigkeiten.

Wir kennen den Ausgangspunkt nicht, wissen nicht, wer Hugos Lehrer gewesen sei, entbehren einer Vorstellung von der älteren Genter Produktion. Joos van Gent, der einige Jahre vor van der Goes die Meisterschaft in Gent erwarb, scheint ihm eher ein gleichaltriger Freund als ein Anreger gewesen zu sein.. Die Stilstufe seines unbekannten Lehrers, die Summe überlieferter Erfahrungen, die dem Strebenden geboten wurde, kann nur auf ungefähr ermittelt werden, wenn wir den Blick zu Jan van Eyck, zu Rogier und zu Dirk Bouts wenden.

Der Portinari-Altar läßt uns nicht darüber im Zweifel, worin die genial fördernde Tat des Meisters bestanden habe, und gestattet, das von ihm auf der allgemeinen Straße zurückgelegte Wegstück zu messen. Ist das Ziel sichtbar geworden, so sind die dem Ziele nächsten Leistungen als die spätesten zu erkennen.

Verläuft der Weg allgemein vom Kleinen zum Großen, so liegt eine Gefahr des Mißverständnisses darin, daß die kleineren Bilder eines Meisters schlechthin für die früheren, die größeren für die späteren gehalten werden. Format und Maßstab aber werden nicht frei von dem Maler gewählt, ihm vielmehr auferlegt. Mit Format und Maßstab war die Vortragsweise zwanghaft verbunden, insofern große Bildflächen Größe der Gestaltung, innere Größe, hervorlockten. Auf allen Stufen, unter allen Umständen, arbeitet der Meister in engem Felde vergleichsweise behutsam, zart, genau, spitzpinselig, in weiter Bahn breit, weit ausfahrend und stürmisch, freilich soweit er seiner Anlage nach dem Druck, Antrieb und Rufe des Formats und Maßstabs nachzugeben und zu folgen vermag. Nehmen wir nun an, daß van der Goes zu jeder Zeit bald kleine

und große Tafeln auszuführen hatte, so dürfen wir im Glauben an die Gesetzlichkeit natürlicher Entfaltung erwarten, daß ihm in früherer Zeit das kleine Format bequem, später das große willkommen war, daß in Jugendwerken Scheu vor ausgedehnten Flächen, in Schöpfungen der Spätzeit Bedrängtheit durch enge Grenzen spürbar wird.

In unserem Fall ist diese Voraussage um so berechtigter, als kleines Format sowie eine diesem Format angemessene Malweise mit der Überlieferung und Lehre verbunden waren, und van der Goes die Mittel, weite Flächen zu füllen, aus persönlicher Konzeption, aus Geistesstärke und Empfindungstiefe, sich zu erobern hatte. Zu der Monumentalität des Portinari-Altares Vorstufen aufzufinden, ist die nächste Aufgabe.

2 T. II Die Anna selbdritt in der Brüsseler Galerie, in welchem Bilde Scheibler vor langer Zeit die Stilweise Hugos wiedererkannte, ist ein bescheidenes Werk, und bescheiden nicht nur der Ausdehnung nach; ihm mangelt die ausgeprägte und überstrahlende Eigenart. Es ist leicht zu übersehen, in jedem Sinn, und mag für »nicht bedeutend genug« erklärt werden. Eine Kopie ist es nicht. Gerade Nebendinge, bei deren Durchbildung der Eifer und das Verständnis des Kopisten zu erlahmen pflegen, offenbaren scharfe und selbständige Beobachtung, z. B. das offene Gebetbuch mit den fächerförmig auseinanderklaffenden Seiten. Zu den besten Teilen gehört der Bildniskopf des geistlichen Stifters, der, ein Urbild vorausgesetzt, schwerlich daraus übernommen sein könnte.

In der pyramidenförmigen Hauptgruppe, der Anna mit ihrer Tochter und ihrem Enkelsohn, ist das alte hieratische Motiv zum menschlich Natürlichen gewendet. Anna, matronenhaft, sitzt auf einer niedrigen, mit Rasen bedeckten Mauer, Maria nicht auf ihrem

Schoße, wie in so vielen Bildwerken, sondern ihr zu Füßen am Boden. Die beiden Frauen wetteifern miteinander in der Sorge um das Kind, indem Anna seine Hand erfaßt, Maria es mit ihrer an seinen Leib gelegten Rechten auf dem Schoße der Großmutter festhält. Die Linke der Jungfrau zwischen Arm und Rumpf des Kindes durchgreifend, wie bereit, zuzufassen, mit von innen gesehener Hand, mit gebogenen Fingern, fällt auf als ein für den Meister charakteristisches Bewegungsmotiv. Instinktive Regung kündigt sich an in der emporlangenden, mehr sprechen wollenden als aussagenden Gebärde. Etwas wie Befangenheit liegt über der Gestaltung im ganzen, und die Zeichnung entbehrt in manchen Teilen der Durchbildung und Belebung. Beinahe grob ist z. B. die greifende Hand der hl. Anna.

Die auffällig großen Köpfe sind beseelt aus der individuellen Gefühlsweise des Genter Meisters. Der Kopf des Christkindes, traurig, ein wenig herabhangend, wie der eines kranken, durch Leiden früh gereiften Kindes, mit vagem, verlorenem Blick; der Porträtkopf des Stifters, mit großen Gliedern, namentlich einem großen Ohr, halbseitlich gewendet, aus dunklen Augen wehmütig zu dem Kind herüberblickend.

Der Komplex der Eigenschaften wird, wie ich meine, am besten erklärt durch die Annahme, daß wir ein Werk Hugos vor uns haben, in dem, als in einem Jugendwerke, die Kräfte knospenhaft verschlossen sich regen. Was mich in diesem Glauben gestärkt hat, war die Erfahrung, daß erneute Prüfung wieder und wieder Tiefen erschloß und niemals Merkmale der Nachahmung, wie Oberflächlichkeit, Disharmonie, oder Mißverständnis, aufdeckte.

Ein Bild, das ich aus ähnlichen Gründen wie die »Anna selbdritt« 1 T. II
für eine frühe Arbeit des Meisters zu halten geneigt bin, ist jene

Halbfigur der Madonna in der Johnson-Galerie zu Philadelphia, die ebensoviel Zusammenhang mit der Rogier-Tradition wie Widerspruch gegen diese Überlieferung spüren läßt. Reicher Hintergrund von hügeligem Land, das in durchlaufenden Horizontalen gegliedert, Reihen ovaler Bäume enthält, die einander teilweise verdecken. Ein einzelner Baum mit dünnem und hohem Stamm ragt im Mittelgrund auf. Gebirgsgestein tritt mit kantiger Materie scharf hervor. Die Formen des Menschenleibes sind hier, bei größerem Maßstabe, deutlicher zu beobachten als in der Brüsseler »Anna selbdritt«. Das Kind liegt in dem hochgenommenen Gewande der Mutter, die es mit beiden Händen hält, und regt sich aus unbequemer Lage mit auseinander strebenden Gliedern, stemmt sich unbeholfen wider die mütterliche Herrschaft, sträubt sich gegen die Reliefschichtung. Die Bewegung ist verwickelter und mehr dramatisch gespannt als irgendwo im Kreise Rogiers oder Diericks. Der gewaltsam halb nach vorn gedrehte Kinderkopf mit etwas schielendem Blicke, kummervoll und beinahe böse, steht im Gegensatze zu dem feierlichen Madonnenantlitz, das vielfach umrahmt ist, nämlich durch ein dunkeles Stirnband mit einem Schmuckstück im Scheitelpunkte, durch das wellige Haar, das weiße Kopftuch, endlich durch das Dach des Mantels. Die Hände der Mutter sind plastisch geformt, vielfach artikuliert, mit leicht geschwollenen Gelenken, mit scharf betonten eiförmigen Nägeln. In der linken Hand schließen sich je zwei Finger zusammen, zwischen den Paaren klafft ein Spalt.

Die Madonna in Halbfigur mit landschaftlichem Grunde wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein beliebter und bevorzugter Bildtypus, der in Rogiers Werkstatt, soweit wir sehen, noch nicht nachweisbar, in Diericks Kreis aufkam. Setze ich unsere Tafel

mit Recht in die Zeit um 1470, so gehört sie zu den Erstlingen dieser Kompositionsweise.

Die Madonna in Halbfigur, die auf der Onnes-Auktion für die Brüsseler Galerie erworben worden ist, dürfte leicht und ohne daß Widerspruch dagegen laut würde, in das »Werk« Hugos van der Goes eingehen. Freilich muß zuerst Klarheit über den Zustand der Tafel geschaffen werden. Ich besitze eine Photographie, die aufgenommen war, bevor das Bild in die Hände eines deutschen Kunsthändlers gelangte. Die Farbenschicht war recht fadenscheinig geworden, und ein Restaurator hat sie mühsam gefüllt und geschlossen, nicht ohne dabei die Form zu entstellen. Den Gegenstand, den das Christkind drehend zu würgen scheint, hat der Restaurator mißverstanden. Das Kind öffnet im Eifer des Spielens den Mund und hält krampfhaft mit beiden Händen einen lebenden Vogel, den der Restaurator zu Wurst verarbeitet hat. Die ursprüngliche Modellierung war teilweise verloren gegangen, und die Wiederherstellung hat, als sie die Form wieder zu runden trachtete, in dem Grade der Feinheit Abbruch getan, daß Prüfung im Einzelnen versagt, daß hauptsächlich die Komposition, die Bewegungsmotive, das Verhältnis der Figur zur Landschaft, die Bestandteile der Landschaft und der Typus der Madonna als Merkmale übriggeblieben sind und für des Meisters Autorschaft zeugen. 3 T. III

Die Beredsamkeit der Hand ist durch das neuartige Motiv der sich kreuzenden Finger gesteigert, während in der anderen Madonnenhand je zwei Finger zusammengehalten sind, wie in dem Bilde der Johnson-Sammlung. Die Madonna, mit den strack durchlaufenden Vertikalen der vom Scheitel abwärts fließenden Gewandung, hält sich natürlich und sicher, das Kind sitzt aufrecht, mit festem Rückgrat, seine Glieder drehen sich leicht in den Gelenken. Das der nicht

ganz vollen Mondscheibe gleichende Frauenantlitz ähnelt nach Bildung, Neigung und im Ausdrucke demjenigen der Maria in der Brüsseler »Anna selbdritt«. Die Landschaft mit dem stark bewölkten Himmel, den dünnstämmigen, oben dicht belaubten Bäumen, offenbart eine Neigung, die van der Goes mit Dierick Bouts teilte, lyrische Lust am Grün des Laubes und am Blau der fernen Berge.

4 T. IV–VI Das Diptychon in der staatlichen Galerie zu Wien mit dem Sündenfall und der Beweinung Christi innen und der hl. Genoveva außen gehört zu den wenigen Bildern, die als Schöpfungen des Genter Meisters begrüßt wurden, kaum daß eine einigermaßen deutliche Vorstellung von seinem Wesen sich im Angesichte des Portinari-Altars ausgebildet hatte. Und doch ist der Schritt vom florentinischen Triptychon zu den Wiener Tafeln gar nicht so leicht, da der Gesamteindruck hier ganz anders ist als dort infolge des Maßstabs und des Formats. Die persönliche Sprache des Meisters wurde indessen wiedererkannt; die seelische Tiefe, die ergreifend aus den Köpfen tönt, schloß für jeden empfänglichen Kunstfreund die Möglichkeit von Nachahmung aus, wie denn kein Maler einen Kopf zu bilden vermag, der klüger aussieht, als er selbst — der Maler — ist. Nicht über die Autorschaft, wohl aber über die Entstehungszeit kann gestritten werden. Im allgemeinen werden die Wiener Tafeln für Jugendwerke gehalten. Die spitze Zierlichkeit, die Durchziseliertheit, die gegenüber dem Portinari-Altar als herrschende Eigenschaft hervorsticht und sicherlich beiträgt zu dem Eindrucke der Altertümlichkeit, fällt bis zu einem gewissen Grad auf Rechnung des gegebenen Formats. Auf enger Fläche eine übergroße Quantität beobachteter Form unterzubringen, ging nicht an ohne scharfäugige, spitzpinselige Vorsicht und zeichnerische Begrenzung. Vergleichsweise früh, nämlich in der Zeit vor dem Portinari-

Altar entstanden sind die Wiener Gemälde auch nach meinem Gefühl, das angespannte Bemühung, Streben und Sieg des Ehrgeizes, sowie einen Mangel an Voraussicht und Erfahrung wahrnimmt. Andererseits: die Knospe hat sich geöffnet, der Meister ist sich seines besonderen Könnens bewußt geworden. Erheblichen Zeitabstand vom Portinari-Altar kann ich nicht zugestehen.

Der Sündenfall wird erzählt mit Veranschaulichung der landschaftlichen Umstände. Im Paradiese, das hoch sommerlich grünt, in mannigfaltigem Spiele hellen und dunkelen Laubes, besonnt, sanft hügelig, unter tiefblauem Himmel, steht vorne der Baum, und an dem Baume, noch ein wenig davor, steht Eva, die emporgreifend, ohne hinzusehen, einen Apfel pflückt, während sie einen zweiten, angebissenen Apfel in der herabhangenden Rechten hält. Sie hat gekostet und holt die zweite Frucht herab für den Mann, der, links ihr zur Seite stehend, seinen linken Arm erhebt, um die Frucht in Empfang zu nehmen. Rechts, am Baumstamm aufgerichtet, die Schlange, mit Frauenkopf, Molchleib und Entenfüßen, gelb und violett giftig schillernd.

Mit einiger Mühe sind die drei Figuren in eine Schicht geordnet und dem Beschauer zugewendet, Eva im Zentrum, Adam und die Schlange der Mittelfigur keineswegs symmetrisch angeschlossen, der Mann um einen halben Kopf größer, die Schlange um mehr als einen ganzen Kopf kleiner als Eva, so daß eine schräge Linie die Häupter verbindet, die parallel verläuft mit der von links nach rechts abfallenden Horizontlinie des Hügellandes. Ein Leichtes wäre es gewesen, das Gleichgewicht herzustellen durch Führung der Horizontlinie in umgekehrter Richtung. Van der Goes bevorzugte jedoch und betonte die Diagonalen, die, Widerstreit ausdrückend, winklig gegen den Rahmen stoßen.

Fügt man die beiden Hälften des Diptychons aneinander, so wird statt ausgleichender Lösung eine Steigerung der dramatischen Spannung durch Vermehrung der annähernd parallelen Schrägen erzielt.

Adam, lang, steif, auf plumpen Füßen, mit gebräunter Haut, wie ungeschickt in ungewohnter Nacktheit, mit der einen Hand die Scham bedeckend, als ob er sich der Nacktheit schämte, schüchternen Ernst im Antlitz und dumpfes Nachdenken. Eva, von heller weißlicher Färbung, die Last der Haarflut leicht tragend, mit glattem Leib, in verwickelter rhythmischer Bewegung. Er wissend und passiv, sie unbewußt und aktiv, lockend, fast wie im Tanze sich windend. Die Schlange mit scharfem Blicke, verführerisch anstachelnd. Die Leiber heben sich hell ab von dem Smaragd des Laubes, mit leichten durchsichtigen Schatten gewölbt, durch Reflexe belebt.

Mit überaus subtiler Ausführung sind dünne Farbschichten übereinander gebreitet, so daß hier und dort im Fleische die Pinselzeichnung blaustrichig durchschimmert, wie wenn unter durchsichtiger Haut Muskeln und Sehnen sichtbar würden. Offenbar war der Ehrgeiz des Meisters auf Entdeckung gerichtet, und das Feld seines aufspürenden Eifers war der verwickelte Organismus des Menschenleibes. Mit Lust benutzte er die seltene Gelegenheit, die Errungenschaft seiner Erkenntnis am nackten Leibe zu zeigen, so wie man eine frische und junge Erkenntnis zeigt. Er begnügt sich nicht mit der so oder so beschaffenen Form, achtet vielmehr auf die Funktion des organischen Lebens, auf das an die Oberfläche drängende Knochengerüst, auf das Netz der Bänder und berichtet von dem Innern, das spannend und zerrend der blanken Haut reiches Leben verleiht.

Fast wie ein anatomisches Präparat wirkt der erstarrte Leib Christi

in der zweiten Tafel, die in allen Teilen hohe Präzision der Zeichnung aufweist, indes der tiefe, vielfach gestufte Ausdruck den Gedanken an Pedanterie nicht aufkommen läßt. Auf schmalem Bildraum zusammengedrängt die leidenden und klagenden Männer und Frauen, zehn Gestalten beinah in einer Schicht. Als Träger des Ausdrucks gleichwertig, sind alle Köpfe hell beleuchtet, und keiner ist zurückgeschoben. Von der verdeckten Örtlichkeit hinter dem Figurenknäul ist oben und fern ein Stück der Hügelkuppe sichtbar unter trübem Himmel mit dem leeren Kreuze, nackt, unfruchtbar, verlassen. Parallel und schräg der Leib Christi, Maria und Johannes, parallel und schräg in entgegengesetzter Richtung die Reihen anderer Köpfe. Außerhalb dieses Systems sich kreuzender Diagonalen die Magdalena links und die herbeigeeilte Frau zu äußerst rechts. In gefährlicher Lage, wie auf stark abfallendem Gelände, vollbringen die Männer und Frauen ihr Liebeswerk. Die Figurenmasse stößt abwärts, drängt sich nach rechts. Der Rahmen setzt dem Drucke keinen Widerstand entgegen. Das Bild ist sozusagen offen. Die mit erhobenen Armen klagende Frau ragt herein, wird vom Rahmen überschnitten. Schroffe Asymmetrie steigert die Illusion zufälliger Ausschneidung. Die kühne Neuartigkeit des malerisch unregelmäßigen, steil gestaffelten und schwankenden Baues wird namentlich offenbar, sobald wir zurückblickend Rogiers Gestaltungen vergleichen und an die Symmetrie, an den einfachen und festen Rhythmus jener Gruppierungen denken.

Das dritte Bild, das von der Außenseite, abgetrennt von der Beweinung Christi, zeigt farblos die auf einem Kissen stehende hl. Genoveva. Die kühl grau getönte Figur hebt sich von der mehr bräunlichen Nische ab. In den Zwickeln oben, winzig in steinernem Relief, Kain und Abel beim Opfern, sowie Abels Ermordung, also dieselben

Szenen, die im Genter Altar unter ähnlichen Raumbedingungen oberhalb Adams und Evas eingefügt sind. Van der Goes scheint den Ahnherrn übertreffen zu wollen, indem er, die Raumnot zur Tugend machend, die heftig bewegten Figuren in die engen und spitzen Winkel zwanglos zwängt. In der edelen Gestalt der Heiligen wird ein Nachklang spürbar von gotischen Statuen, namentlich in der Schwingung des Körpers und in der herabfließenden, die Füße bedeckenden Gewandung.

Die beiden Tafeln vom Inneren des Diptychons sind gut erhalten, wenn auch ein wenig scharf gereinigt. Die originale Farbschicht mit ihrem wie polierten Email liegt offen, die Färbung, mit Blau, nicht mit Rot als der Dominante, strahlt eher, als daß sie glühte.

5 T. VII Die kleine Madonna in Halbfigur, die als die Mitte eines Flügelaltars im Staedel-Institut zu Frankfurt a. M. bewahrt wird, ist, dem Stile nach zu urteilen, etwa gleichzeitig mit dem Wiener Diptychon entstanden. Die Stifter des Altärchens Willem van Overbeke († 1529) und seine Gattin Johanna de Keysere († 1517) vermählten sich am 5. Februar 1478. Damit ist zwar nicht die Entstehungszeit der Madonnentafel, wohl aber der terminus post quem für das Ganze gegeben. Der Maler, der die Stifterflügel ausgeführt, das Marienbild mit seinem Originalrahmen in das Triptychon eingebettet, die Wappentafeln aufgesetzt und die Devise »en esperance« aufgemalt hat, war ein schwacher Nachahmer Hugos van der Goes. Maria, ihrer Sendung bewußt, hebt das Christkind empor und zeigt es der Gemeinde. Das Kind sitzt als ein kleiner Triumphator, eine Nelke wie ein Scepter haltend. Mit dem Ernst der Mutter kontrastiert die wache, beinah heitere Lebhaftigkeit des Knaben, der mit der Blume die Gemeinde winkend zu begrüßen scheint. Sein nackter Leib ist meisterhaft durchgebildet in der Drehung und

Wendung der Glieder, mit bewegtem Umriß, mit gleitenden Schatten, mit dem silbrigen Schimmer geschliffenen Emails. Die auffällig großen Madonnenhände, ausführlich durchgebildet in der Stofflichkeit des weichen Fleisches, verraten gesteigertes Selbstgefühl und bewußtes Schalten mit erworbener Formenkenntnis. Der neutrale, dunkele, mit hellen Punktreihen ornamental aufgehellte Grund, eine billige Füllung, die schwache Maler gegen Ende des 15. Jahrhunderts mit Vorliebe wählten, ist dem Meister kaum zuzutrauen. Die Flügelbilder zeigen denselben Grund. Sollte etwa der Maler der Stifterporträts, das Mittelbild überarbeitend, dort den gemusterten Grund hinzugefügt haben?

Von den Leinwandbildern, die van der Goes wie fast jeder niederländische Meister des 15. Jahrhunderts ausgeführt hat, sind uns nur geringe Reste erhalten. Sie waren der Mißachtung und dem Verderben in höherem Grad ausgesetzt als die Tafelbilder, und, soweit etwas davon übriggeblieben ist, sieht es infolge falscher Behandlung unscheinbar trübe, dunkel und farblos aus. Das körnige Gewebe wurde mit Wasserfarbe bedeckt. Jene lasierende, schichtende Malweise, die den kostbaren Holzbildern emailhafte Geschlossenheit und Leuchtkraft sicherte, wurde nicht angestrebt, vielmehr eine mehr kursorische Ausführung bei schneller und wohlfeiler Produktion, die ein Surrogat für die kostspielige Bildweberei bot. Das Urteil hat sich auf die besonderen Bedingungen dieser Technik einzustellen und darf nicht dieselben Ansprüche an Feinheit und Genauigkeit stellen wie vor den Tafelbildern.

Das beste mir bekannte Leinwandbild im Stile des Genter Meisters, 7 T. VIII
die Gruppe der unter dem Kreuze Trauernden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ist ein Original von der Hand Hugos van der Goes, freilich dumpf geworden, versunken und gebräunt, da der

unzweckmäßig aufgetragene Firnis zerstörend tief eingedrungen ist. Ein Fragment, eine unvollständige Komposition, da ja der Gegenstand der Beweinung fehlt; links ist der Leib Christi zu erwarten. Schwerlich ein Ausschnitt. Die Gruppe scheint vielmehr für diese Bildfläche konzipiert und in ihr abgeschlossen zu sein. Wir kennen diese Erfindung in mehr oder minder freien Nachahmungen, z. B. in
7b einem Diptychon von Memlings Hand in der Capilla real zu Granada. Vergleichung bestätigt, daß die Berliner Leinwand annähernd in der ursprünglichen Ausdehnung erhalten und die rechte Hälfte eines Doppelbildes gewesen ist. Allerdings kann ein Diptychon im eigentlichen Sinn schwerlich aus Leinwandbildern bestanden haben. Wir müssen in diesem Fall an zwei aneinandergefügte Felder denken, die nicht aufeinandergeklappt wurden. Auf der linken Hälfte: der Leib Christi, vom Kreuze genommen, schräg den Trauernden zugewandt, ganz wie es in Memlings Doppelbild zu sehen ist. Daß van der Goes eine Kreuzabnahme geschaffen hat, die das Berliner Leinwandbild vervollständigte, daß also Memling die ganze Komposition von van der Goes entlehnt hat, läßt sich beweisen, weil wir zwei Kopien der Kreuzabnahme im Stil des Genter Meisters kennen,
24 nämlich im Bargello und in Altenburg. Weder diese noch jene Replik kommt als die das Berliner Bild ergänzende Hälfte in Betracht, schon deshalb nicht, weil die Komposition in Altenburg sowie in Florenz gegenseitig verläuft zu der neben der Berliner Leinwand fehlenden. Der Leib Christi liegt nämlich in den Kopien von rechts oben diagonal nach links unten. Überdies ist das florentinische Stück, das jene Hügellinie im Hintergrund aufweist, die sich in der Berliner Hälfte fortsetzt, viel zu klein, um als ein Original in Frage zu kommen, und die bessere und größere Kopie in Altenburg ermangelt dieses Hintergrundes. Immerhin bieten die beiden gegen-

seitigen Wiederholungen ein willkommenes Mittel, das Berliner Bild zu ergänzen.

Die Köpfe dicht beieinander, aber nicht gewaltsam zusammengedrängt, sondern mit reifer Kunst geordnet und sinnvoll, da alle dem vom Kreuze genommenen Leibe nahe zu sein trachten. Wie Verklammerung wirken die erhobenen, auseinander gespreizten Arme, die rechts und links die Figurengruppe umfassen. Aus toter Raumlosigkeit tauchen die Köpfe gespenstisch auf mit tiefem, wenn auch gedämpftem und monotonem Ausdrucke. Schwer ist, den ursprünglichen Charakter der Malerei in der Vorstellung zu rekonstruieren und abzugrenzen, wie weit das irritierende fleckige Helldunkel in der Gestaltungsabsicht gelegen habe, wie weit es nichts als Entstellung sei.

Der Technik und dem Zustande nach dem Berliner Bild ähnlich und 6
deshalb ebenso schwer zu beurteilen ist die Madonna in Halbfigur, die Eisenmann richtig bestimmt und für die Galerie in Kassel erworben hat. In der Beachtung dieses scheinbar kümmerlichen Gebildes lag ein beträchtliches Verdienst des ausgezeichneten Kenners, den Scheibler seinen Lehrer zu nennen pflegte.

Mutter und Kind innig miteinander verbunden. Das Kind in dumpfer Unbewußtheit, fast wie im Leibe der Mutter, zieht alle Glieder an sich und zusammen. Einige Motive ähnlich wie in dem problematischen Bilde der Johnson-Sammlung. Namentlich die Füße des Kindes, der eine von oben, der andere von unten gesehen, hier wie dort. Eine strenge, kontrastarme, kirchliche Gestaltung — mit ungewohntem Scheibennimbus —, dennoch nicht allzufrüh entstanden, jedenfalls später als die Madonna der Johnson-Sammlung, da die Formensprache, soweit sie vernehmbar wird, persönlich und voll entwickelt klingt.

Ehe daß wir die Reihe der Bilder abschließen, die wir gefühlsmäßig als die vor dem Portinari-Altar entstandenen betrachten, schauen wir in Ermangelung inschriftlicher Daten nach Anhaltspunkten aus, die der Stilkritik helfen könnten, die Entstehungszeit der Altarwerke festzustellen.

11 Van der Goes hat dem Hippolytus-Altar zu Brügge in S. Sauveur, den Dierick Bouts begonnen hatte*, das Stifterpaar hinzugefügt. Hippolyte de Berthoz, der in Brügge seßhaft war, hat den Altar mit dem Martyrium seines Namensheiligen in Löwen bestellt. Wie ist es zu erklären, daß nicht Bouts, sondern der Genter Meister das Porträtpaar gemalt hat? Bouts wurde irgendwie daran gehindert, den Auftrag zu Ende zu führen, etwa durch den Tod, oder de Berthoz bevorzugte von vornherein den Genter Meister als den überlegenen Porträtisten, fand auch vielleicht eher Gelegenheit, sich und seine Gattin von ihm aufnehmen zu lassen als von dem Maler in Löwen, zumal da ja van der Goes sich öfters in Brügge aufhielt. Mit der einen Annahme wäre der terminus post quem für das Porträtpaar durch das Todesdatum Diericks (1475) gegeben, bei jeder anderen Vermutung könnte frühere Entstehung für möglich gehalten werden.

Das Stifterpaar auf dem linken Flügel erscheint merkwürdigerweise ohne schützende und empfehlende Patrone, kniend, in schwarzer Tracht im Freien. Die Landschaft mit den Baulichkeiten ist mindestens von Bouts angelegt. Dem Genter Meister wurde zugemutet, die Figuren einem Bildzusammenhang einzufügen, den nicht er konzipiert hatte. Man spürt die Nähte. Wie ausgeschnitten und aufgeklebt sitzen die Figuren auf der Bildtafel. An sich sind sie mit gereiftem Raumgefühl schräg in die Tiefe gebaut. Daß die

*M. Bd. III S. 29 Nr. 29.

Illusion im ganzen ausbleibt und im Mittelgrunde Leere und Verlegenheit herrschen, liegt an der dualistischen Entstehung dieses Flügels. Füllung und Verdeckung des Mittelgrundes, wie sie Diericks Landschaften verlangen, bieten die beiden in bequemem Abstand voneinander knienden Gestalten nicht. Die mit höchster Feinheit durchgebildeten Bildnisse können sehr wohl, den Unterschied des Maßstabs in Betracht gezogen, gleichzeitig mit dem Portinari-Altar entstanden sein. Der hl. Hippolytus, der grau in grau auf der Rückseite des Stifterflügels erscheint, ist von van der Goes gemalt.

Was die Entstehungszeit der Altarflügel in Holyrood angeht, liegt die Frage höchst verwickelt. Vier Bildnisse sind sichtbar, nämlich 12
Sir Edward Bonkil in Chorherrntracht außen, König James III. von T. XIX
Schottland innen, auf dem linken Flügel, hinter ihm, ebenfalls in königlichem Zobel, ein Knabe, wahrscheinlich sein Sohn, der nachmalige James IV., rechts auf dem Innenflügel des Königs Gemahlin, Margarethe, eine dänische Prinzessin. Im Jahre 1469 heiratete James III. Der Sohn kam 1472 oder 1473 zur Welt. Der Prinz sieht, wie man zu bemerken glaubt, mindestens zehnjährig aus. Danach würde der Auftrag, wenn überhaupt noch in die Lebenszeit Hugos, in die letzten seiner Jahre fallen. Um sich vor diesem Schlusse zu retten, hat man den sonderbaren Ausweg gewählt, den Knaben für einen Bruder des Schottenkönigs zu erklären*. Dies angenommen, wären die Flügel zwischen 1469 und 1473 entstanden, nämlich vor der Geburt des Sohnes.

Nun ist aber zu bedenken, daß der Maler nicht in Schottland gewesen ist, also keine Gelegenheit erhielt zu Porträtaufnahmen der königlichen Familie. Offensichtlich ist das Bildnis des Geistlichen von ganz anderer Art als die Bildnisse auf der Innenseite.

* Weale, Burlington Magazine IX, S. 418.

Bonkil hat die Niederlande besucht. Ihn hat van der Goes nach dem Leben gemalt. Er gab den Auftrag, überbrachte ihn mindestens, sei es, daß er für seinen königlichen Herrn handelte, sei es, daß er aus eigenem Entschluß, die Gelegenheit benutzend, nicht umsonst das Land der guten Maler besucht haben wollte, die Altarflügel bestellte und seinem König als Geschenk darbrachte. Die Köpfe und Hände des Königs und der Königin sind leer, dürftig, ersichtlich nicht von van der Goes ausgeführt. Besser und einigermaßen des Meisters würdig der Kopf des Knaben. Stellt man sich nun vor, daß der Genter Meister nach den Angaben Bonkils die Stifterfiguren der schottischen Königsfamilie anlegte, die Köpfe und Hände mehr oder weniger unausgeführt ließ, daß dann ein Maler in Schottland das Fehlende zu ergänzen bekam, die Bildnisformen nach dem Leben, so gut es ihm gelingen wollte, eintrug, dabei vielleicht des Genters Malwerk teilweise verdeckte mit plumper Hand, so wäre der sichtbare Tatbestand einigermaßen erklärt. Was den Sohn betrifft, wenn anders es der Sohn ist, konnte van der Goes auf die Angabe Bonkils hin, hinter dem Fürsten sollte der Thronfolger als Kind dargestellt werden, unbekümmert um individuelles Wesen und genaues Lebensalter den Kopf aus seinem Typenvorrat einfügen. Die Porträtähnlichkeit, die er fern von Schottland nicht zu bieten vermochte, wurde entschieden für das Elternpaar und von dem Elternpaare gefordert, nicht aber für den Knaben. Unbesorgt kann das Kind für den Sohn des Königs gehalten und trotzdem die Entstehungszeit des Flügels in die Jahre 1477 oder 1478 gesetzt werden. — Zugestanden: der Knabe sieht nicht aus wie ein Vierjähriger, aber van der Goes hatte ihn nie gesehen, und die Portinari-Kinder, die er gesehen hat, erscheinen ja auch erheblich älter, als sie gewesen sind.

Die Flügel in Holyrood werden unterschätzt und zwar hauptsächlich deshalb, weil Zutaten und Entstellungen nicht bemerkt und bei der Beurteilung nicht ausgeschaltet wurden. Die Originale, die 1911 in der Grafton-Gallery zu London ausgestellt waren, sind an ihrem gewöhnlichen Standort von wenigen Kunstforschern besichtigt worden. Sie sind teilweise schlecht erhalten. In der Tafel mit dem König ist das lackrote Zelt gut konserviert, ebenso die Architektur und das Baumkreuz des Heiligen, minder gut der Kopf dieses Heiligen und sein grünes Gewand, während seine Hände und das Buch recht eigentlich übermalt erscheinen. Der Kopf und die Hände des Königs kommen als Arbeit des Genter Meisters nicht in Betracht. Das Gewand und Buch des Fürsten zeigen mehr von der ursprünglichen Farbe als das zinnoberrote Kleid des Prinzen. Der Flügel mit der Königin wirkt vergleichsweise harmonisch. Der Porträtkopf, leer und trocken, erinnert wenigstens im Umriß an des Meisters Art, der heilige Georg, — oder ist es ein anderer heiliger Ritter — seiner einigermaßen würdig, mag im wesentlichen intakt sein. Energisch »restauriert« und ziemlich verdorben der Flügel mit der Dreifaltigkeit, wo nur im Leibe Christi, im Schamtuch und der Taube etwas von Hugos Ausführung noch offen liegt. Bei weitem der schönste Teil und in der Hauptsache gut erhalten: die Tafel mit dem geistlichen Stifter, also die Außenseite zur Rechten. Sir Edward Bonkil kniet, wie das Paar im Hippolytus-Triptychon eines heiligen Patrons entbehrend, vor einer Orgel, die von zwei Engeln bedient wird. Auch wenn wir eine Erinnerung an den Genter Altar zugestehen, bleiben wir geneigt, über einen speziellen Grund zur Betonung des Instrumentes nachzudenken. Handelt es sich etwa um Orgelflügel und nicht um Altarflügel? Hat Bonkil eine Orgel für eine Kirche in Schottland

bauen lassen? Hat er sich darstellen lassen als der Stifter einer Orgel?

Ein vergleichender Rückblick auf die Orgeltafel des Genter Altares führt mit einem Schlage belehrend den gewaltigen Fortschritt in Hinsicht auf Raumgestaltung vor Augen. Auf schmalem Bildfeld Sicht in das tiefe Innere der Kirche, in den hohen gotischen Chor, die Figuren in natürlichem Verhältnis zu dem mächtigen Bau, seitlich der schräg gestellten Orgel. Die Örtlichkeit und die Gestalten von einem Punkte gesehen. Die kenntnisreich konstruierte Perspektive wird ergänzt durch das dämmrige Helldunkel in dem Raume, der sich links in die Tiefe streckt, und in dem die von vorn beleuchteten, luftumflossenen Figuren sich frei bewegen.

Ähnlich sind die örtlichen Umstände auf den Innenflügeln veranschaulicht. Der Blick dringt vorbei an einem Baldachine, der den dunkeln ruhigen Grund für die Figuren bildet, in die Tiefe; durch schmalen Schlitz wird je ein Stück Architektur sichtbar. Der Apostel und die Engel erinnern in der Typenbildung an den Portinari-Altar, nach dem, aber nicht in beträchtlichem Abstande, die Flügel von Holyrood entstanden sind — für mein Gefühl.

8 Das in der Ermitage zu St. Petersburg richtig als ein Original von Hugos Hand erkannte Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelfeld ist, wie fast alle Tafelbilder in der russischen Galerie, von Holz auf Leinwand übertragen worden und hat bei dieser Prozedur sehr Schlimmes erlitten. Eindringende Kritik stößt bald an die Grenze, wo das halb zerstörte Werk die Aussage verweigert. Wir halten uns an die Komposition, die Motive. Rechts auf dem Flügel der Kindermord, links die Darreichung im Tempel. Die Figuren bewegen sich mit unerwarteter Leichtigkeit und ein wenig spielerisch, sie sind mager und klein, wodurch ihre Agilität gesteigert wird.

Rhythmischer Schwung und beinahe zierliche Behendigkeit herrschen an Stelle der seelischen Schwere und analysierenden Schärfe, die dem Diptychon in Wien eigen sind.

Die Anbetung symmetrisch gebaut, die Madonna in der Mitte vor einem schmalen Brokatstreifen, den zwei schwebende Engel halten, der nicht mit senkrechten, sondern mit zart geschwungenen Grenzen herabfließt. Die drei Könige links als zusammengehaltene Gruppe, hintereinander geschichtete, einander teilweise verdeckende und überschneidende Figuren, Joseph allein auf der rechten Seite. Im Mittelgrund und Hintergrund viele Gestalten, munteres Leben verbreitend. Alles bequem untergebracht in der Fläche und im Raume. Höchst dramatisch und prägnant, dabei in fließender Bewegtheit der Kindermord. Vollendet und vollkommen in den relativ eng gezogenen Grenzen, ist dieser Flügelaltar meiner Ansicht nach etwas später als das Diptychon in Wien entstanden, etwas früher als der Portinari-Altar. Mit einem Gewinn an Erfahrung und Sicherheit, einem Verlust an Ernst und Tiefe schließt er sich den Jugendwerken an.

Der kleine Flügelaltar in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien enthält die Anbetung der Könige und zwar mit den beiden jüngeren Königen auf dem linken Flügel, während der rechte Flügel dem jugendlichen Stifter in Chorherrentracht und dem hl. Stephan eingeräumt ist. Für die Mitte bleibt die pyramidenförmige Gruppe, die Madonna, der hinten in der Mitte stehende Joseph und der älteste kniende König. Überall Raumnot. Die Bildfläche scheint nicht auszureichen. Die Tafeln sehen verschnitten aus, was sie nicht sind. Es ist, als ob der Maler, an so kleine Verhältnisse nicht gewöhnt, den Maßstab danach einzurichten versäumt habe. Im Zwange des schmalen Feldes hält sich der zweite König streng in Seitenansicht fast

9 T. IX, X

militärisch stramm. Im Gegensatz zu der zierlichen Agilität in der Petersburger Anbetung herrscht hier ein schwerer Druck bei stärkerem Helldunkel und tiefer satter Färbung. Einige Züge wie der an Bouts erinnernde Typus des zweiten Königs, sowie das Kind in seiner Haltung wirken altertümlich. Dieser Flügelaltar scheint später als das Diptychon der Wiener Staatsgalerie nach der breiteren und freieren Vortragsweise, aber doch wohl noch vor dem Portinari-Altar entstanden zu sein.

Abgesehen von Stifterporträts besitzen wir kein Bildnis von der Hand des Meisters und beklagen diesen Mangel um so mehr, als van der Goes seiner Begabung nach, mit seinem Scharfblick für das individuell Geistige ein Porträtmaler war. Scheinbar ein Einzelbildnis, in Wahrheit doch wohl Fragment, Ausschnitt aus einer An-
15 T. XX dachtstafel, ist der Kopf eines älteren bartlosen Mannes im Metropolitan Museum zu New York, den ich dem Genter Meister zuzuschreiben wage. Dieses Bild war in der Dreicer-Sammlung, mit der es in das Museum gelangt ist, als »Rogier van der Weyden« katalogisiert. Der Grund neutral dunkel, undurchsichtig, wahrscheinlich übergangen. Der asketische Kopf eines Denkers hebt sich heraus, mit großen hochgewölbten Formen, abwärts blickend in halber Seitenansicht, wie anbetend. Die stark gebogene Nase erreicht das Profil der eingesunkenen Wange, überschneidet es sogar. Die Augen tief gebettet. Das von links scharf einfallende Licht gliedert den knochigen Kopf, legt seinen Bau dar. Der flächige Halbschatten an der Backe und der Schläfe setzt sich ab gegen die hell belichtete Gesichtsmaske, in der sich Auge, Nase und Mund perspektivisch verkürzen. Auf der Schattenseite hebt sich das knorpelige Ohr groß heraus. Das an der Schläfe abrasierte Haar liegt wie eine Perücke ein wenig schief auf dem hohen Schädel.

Ein Stifterporträt in großem Maßstab bietet sich uns in der Tafel, 18 T. XXIX
die lange Zeit im Rijksmuseum zu Amsterdam ausgestellt, schließlich in die Sammlung Walters nach Baltimore gelangt ist. Der Täufer mit dem Donator, die Köpfe und die Hände, dicht aneinander gerückt. Johannes beugt sich von hinten zu dem Kopf des Donators, wie wenn er ihm etwas ins Ohr sagte. Die Komposition scheint fast den Rahmen zu sprengen. Der Maßstab in dieser Tafel, wohl der Hälfte eines Diptychons, ist so groß genommen, um dem Porträthaften möglichst viel Platz zu schaffen. Der stolz aufgerichtete, nervös gespannte Kopf mit tief eingekerbten senkrechten Stirnfalten und kühn gebogener Nase wird von durchsichtigem Helldunkel überspielt. Die Bildfläche besteht aus einer rhythmischen Abfolge heller und dunkeler Flecke. Ich halte diese Tafel für eine besonders späte Leistung des Meisters, der als Maler nicht weiter vorgedrungen ist.

Der Marientod in der Brügger Akademie gilt unbestritten als eine 14 T. XXI —XXIII
Schöpfung des Genter Meisters, seit daß der Name einmal davor ausgesprochen worden ist. Die Tafel hat zumeist mehr scheue Bewunderung als begeisterte Zuneigung geweckt. Mit Unrecht ist in der Literatur des öfteren ihr schlechter Zustand beklagt worden. In Wahrheit ist sie gut erhalten. Mit wenig Firnis bedeckt und etwas ausgetrocknet, wirkt die Farbschicht kalt, scharf und wie nackt.

Ein Gedränge und Gewühl der zwölf Jünger am Totenbette der Gottesmutter. Sie sitzen, hocken, stehen und drücken mit heftigen Bewegungen ihren Schmerz aus. Ein Fehler in der perspektivischen Konstruktion stört die Raumwirkung. Die Rückwand sowie die Fußkante des frei im Zimmer stehenden, rechtwinklig zur Bildfläche gerichteten Bettes laufen parallel mit den horizontalen Rahmengrenzen. Im Widerspruche damit ist die sterbende Frau

nicht in eben dieser Richtung gelagert, sondern so, wie wenn die Bettstatt schräg stände. Oben weitet und öffnet sich der Raum. Dort schwebt im Lichtglanze Christus mit zwei Engeln, die seinen weiten Mantel halten. Die Vision der himmlischen Gruppe, die, in hohen Kurven umzogen, mit geblähter Gewandung zu fliegen scheint, kontrastiert mit den winklig im Raume sich stoßenden, hart sich drängenden Erdensöhnen. Christus halb so groß wie die Apostel, also hoch und fern, dennoch unmittelbar über dem Bette. Vor, zu Seiten und hinter dem Lager, fünffach geschichtet, beanspruchen die Figuren eine Tiefe von zwei Metern mindestens. Dennoch stehen alle Köpfe und Hände anscheinend in etwa demselben Abstande vom Beschauer, in derselben Licht- und derselben Raumschicht. In der Phantasie des Meisters überwog die Teilnahme an dem menschlich Seelischen in dem Grade, daß er Raumeinheit und Lichtkonsequenz, Helldunkel opferte, mit dem Wunsche, den Chor der Klage deutlich, laut, erschütternd und vielstimmig ertönen zu lassen. Das Kolorit wirkt stechend bunt und mürrisch, Blau in der Mitte, das Antlitz Mariae weiß wie Linnen, Zinnober und Lack in weiten Flächen, wenig Grün, kein Gelb. Gewisse Gewohnheiten der überaus meisterhaften Zeichnung treten manieristisch hervor, so die sich kreuzenden Haarsträhnen und die Lichtpunkte in den Augen. Die Männer sind nicht so geartet, daß sie zu harren und zu dulden wüßten; mit fast zudringlicher Erregtheit und einem ziellosen Aktionsbedürfnis stören sie die feierliche Ruhe der Stunde. Trotz geflissentlich gesuchter Mannigfaltigkeit der Motive wirkt der Ausdruck eintönig quälend. Der Schmerz, der über die Grenze des Tragbaren dumpfen Irrsinn weckt, packt die Männer, sie beten, beteuern ihre Teilnahme, wenden sich ergriffen ab, starren in das Antlitz der Gottesmutter, die ein schweres Sterben erduldet inmitten kramp-

figer Verzweiflung. Zur Entspannung und Verklärung naht sich in rundem glattem Schwunge der Erlöser.

Diese dramatische Sterbeszene mag psychologisch überlastet genannt werden, sie ist als persönliches Bekenntnis betrachtet, erschließend wie kein anderes Werk. Wir werden sehen, daß van der Goes das Thema des Marientodes mehr als einmal gestaltet hat, worüber uns Kopien und Nachahmungen belehren. In seinen kranken Stunden verweilte er bei der Vorstellung der Sterbensnot und des Abschiedskummers.

Gewisse Züge in der Brügger Tafel von befremdlicher Vorgeschrittenheit fallen auf. Der schwebende Christus in seiner allgemeinen und leeren »Schönheit«, unvermutet innerhalb der Lebenszeit des Meisters, drängt zur Datierung in möglichst späte Jahre. Man hat ein Mittel zur Datierung dieser Tafel dadurch zu finden geglaubt, daß man Schongauers Stich des Marientodes als abhängig von van der Goes betrachtete. Wäre der Zusammenhang offenbar, so müßte das Gemälde vor 1475 entstanden sein. Denn später kann der Stich nicht ausgeführt worden sein. Es ist aber nichts mit dieser Beziehung.

Die Geburt Christi im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, nach Thema und Figurenbestand ganz wie die Mitteltafel des Portinari-Altars, ist dennoch völlig anders gestaltet. Das Format der predellen- T. XXIV förmigen Tafel forderte einen neuen Gedanken. Die Darstellung —XXVI wird in zeilenartiger Bahn gleichsam abgelesen. Mit seiner Neigung zu großen, seelisch inhaltsreichen Köpfen schränkte der Meister die unmäßige Breite ein, indem er rechts und links in der vordersten Schicht je die Halbfigur in der Größe des Lebens ansetzte. Die Propheten haben den Vorhang fortgezogen, sind zur Seite getreten, öffnen, offenbaren die Szene, die Geburt Christi, die Anbetung der

Hirten. Die bekannte Gruppe, in ganzen Figuren in der halben Größe des Lebens, erhält einen neuen Sinn, ist geistig auf eine höhere Stufe gehoben durch die tiefsinnig mit Gesichtsausdruck und Gebärde weisenden Propheten. Erinnerung an Mysterienspiele, sowie ikonographische Tradition, wie sie uns aus Blockbüchern und Bildgeweben bekannt ist, mag den Gedanken dieser verschleierten Triptychongliederung herangebracht haben. Die Männer des alten Bundes haben nach mittelalterlicher Vorstellung das Erscheinen des Heilands vorausgesagt, wurden gelegentlich als die Verkünder neben dem Verkündigten gezeigt. Mit persönlicher Schöpferkraft hat van der Goes das theologisch Lehrhafte zum menschlich Ergreifenden, das geistig Beziehungsreiche zum Visionären gewendet. Die eben noch verhangene Erscheinung wird dramatisch gerahmt und zum Tragischen gedeutet durch die ernste Schwermut der Verkünder. Wir sehen in die Augen der Mittler und mit ihren Augen. Ihre Sehergabe und Sehnsucht haben den Vorgang schauend erschaffen, der als gegenwärtig, als zukünftig, als jenseits zeitlicher Begrenzung gezeigt und gepredigt wird, nicht durch Worte, wohl aber durch die Züge der in Seelenkämpfen zu Schlachtfeldern gewandelten Köpfe. Die heilige Familie in verklärter Ruhe, die Hirten noch heftiger bewegt als im Portinari-Altar, und alle Figuren unter tiefem Dache, kniend, gebeugt, in gedrängter Gruppe.

Der perspektivischen Konstruktion nach in der Mitte, aber nicht in der wirklichen Achse der Bildtafel liegt das Kind in der Krippe, angebetet von Maria und Joseph, die links und rechts knien. Engel, beieinander wie Beeren an der Traube, Ochs und Esel füllen den Zwischenraum. Dicht über Maria ein fliegender Engel, hinter ihr noch zwei, hinter ihm ein Engel. Die Hüttenwand als dunkler Grund im Zentrum, zu beiden Seiten Ausblick in die lichte Ferne,

namentlich links, wo die Hirten atemlos hereinstürzen und eine Lichtbahn einbricht, die der Madonna und den Engeln von dieser Seite Helligkeit verleiht.

Maria mit den Engeln kühl, weißlich, aschblond, blau und grau, in der Färbung der Ferne und des Himmels, Joseph irdisch in roter Gewandung auf der Schattenseite, die Hirten mit Binnenschatten und Randlichtern in trüben, gebrochenen, matten Farben, die rahmenden Halbfiguren dunkel, in schwerem, steifem und körnigem Brokat, in Lackrot und Scharlach. Das Ganze überreich an Gegensätzen: zwei Maßstäbe, Halbfiguren und ganze Gestalten, Kalt und Warm, Hell und Dunkel, Seher und Gesicht, Realität und Vision, in wellig flutender, sicher gefaßter, kunstvoll verschlungener Komposition.

Die auf Raumgestaltung gerichtete Bemühung, die im Portinari-Altar das weite, tiefe und leere Gehäuse geschaffen hat, scheint aufgegeben zu sein, sei es, daß die niedrige Bildfläche hier solche Bemühung aussichtslos machte, sei es, daß die Teilnahme an dem Figürlichen übermächtig geworden war. Die Ordnung und Gestaltung der Menschenkörper verrät reifere Meisterschaft und mehr Erfahrung, leichteren Fluß und Schwung als im Portinari-Altar, sowie namentlich in den Engelköpfen etwas wie Routine. Die Berliner Geburt Christi ist später entstanden als der florentinische Altar. Darüber sind sich, soweit ich sehe, alle feinfühligen Beurteiler einig geworden. Vergleichsweise — aber nur vergleichsweise — wird die Zeichnung, die linienhafte Grenzmarkierung als manieriert empfunden, Empfindung und Typik als ein wenig verbraucht.

In einigen Zügen der Berliner Geburt Christi nahe verwandt, bietet 16 T. XXVII
die Tafel in Wilton House bei Lord Pembroke ein symmetrisch und zentralistisch gefügtes Beieinander der Gottesmutter, des Kindes, der

Engel — hier nicht mehr als vier —, Josephs und der beiden Hirten. Die Bildfläche ist kühn als Naturausschnitt, als quadratische Öffnung aufgefaßt, in die von unten und von den Seiten Köpfe und Hände hereingestreckt werden. Nur das Kind in ganzer Figur, nur die Mutter, in der Mitte, ganz von vorn, bequem im Raume. Der Typus der Madonna, mädchenhaft, mit hoher Stirn, rundlich geformt, wie die Formensprache hier überhaupt etwas ins Leere, Hochkurvige und Ausgeschriebene fällt.

17 T. XXVIII Als ich die große Anbetung der Könige kennen lernte, die 1913 aus dem Kloster Monforte nach Berlin kam, stand meine Vorstellung von van der Goes und seiner Entwicklung schon einigermaßen fest, und es galt, dem neuen Gast seinen Platz an besetzter Tafel anzuweisen. Das zeitliche Verhältnis dieses Bildes zu den anderen Werken des Meisters erwägend, habe ich lange geschwankt und mich bemüht, von den Anschauungen der Fachgenossen, namentlich Adolf Goldschmidts*, zu lernen. Soweit überhaupt Ansichten mir zu Ohren gekommen sind, ist das Monforte-Bild für ein frühes Werk erklärt und vor den Portinari-Altar angesetzt worden.

Ich muß gestehen, daß ich auf Schwierigkeiten stieß bei jedem Versuche, mir diese Vorstellung anzueignen, daß es mir aber auch nicht recht glücken wollte, sie durch eine andere Vorstellung zu ersetzen. Die Einordnung des Werkes machte, wie auch immer ich es anfing, Sorgen und hinterließ ein Gefühl der Unsicherheit. Immer blieb mir das Bedürfnis rege, diese Anbetung der Könige abzurücken vom Portinari-Altare, sei es nach der einen oder der anderen Seite. Wenn ich das Wiener Diptychon für früh, die Berliner Geburt Christi für spät halte, jenes Werk als vor, dieses als nach dem

* Zeitschr. f. b. Kst. N. F. XXVI, S. 221 ff.

Portinari-Altar entstanden mir denke, wohl im Einverständnis mit allen Kunstfreunden, so lautet die Frage: wie steht das Monforte-Bild zu dem Wiener Diptychon, wie zu der Geburt Christi? Es steht für sich und widersetzt sich der Eingliederung hier und dort, als namentlich koloristisch überlegen.

Auch abgesehen von dem Monforte-Bild, hat sich eine glatte Lösung, eine unverschiebbare Ordnung, das Bild einer notwendigen Entwicklung nicht ergeben, wenigstens nicht in dem Grade, daß in jedem Falle über Vorher oder Nachher untrüglich entschieden werden konnte. Eine schulbeispielhafte Entfaltung war nicht zu erwarten. Wir haben mit Schwankungen, Rückfällen, Irrwegen und Überraschungen von jeder Art zu rechnen. Die Wahrheit ist verwickelter als der Irrtum und in diesem Falle durch vernünftige Betrachtung schon deshalb nicht ganz zu erfassen, weil das Genie der Ratio spottet.

Leicht ist es, eine scheinbar unwiderlegliche Reihung der Monumente vorzuschlagen, so lange man mit einem Maßstab alle Glieder mißt, z. B. davon ausgeht, daß van der Goes von der spitzen zur runden Form überging, der »Renaissance« entgegenschritt. Die Kette schließt sich dann, wird aber wieder zerrissen, sobald wir mit anderer Fragestellung an die Bilder herantreten, z. B. Raumillusion, Lichtführung, Helldunkelwirkung in Betracht ziehen. Die Wandlung des Seelischen dürfen wir sicherlich nicht außer acht lassen. Van der Goes ging ins Kloster, erkrankte dann. Sein grüblerischer, selbstquälerischer Geist verdüsterte, wie wir annehmen, sich in den Klostermauern mehr und mehr. Können wir uns vorstellen, daß der Marientod im Kloster gemalt worden ist, so widerstreben wir dem Gedanken, daß die Monforte-Tafel dort entstanden sei.

Die Anbetung der Könige im Kaiser-Friedrich-Museum, überwältigend groß, nämlich innerlich groß, fürstlich, blühend, fast üppig, mit Purpur, Scharlach, Sammet, Pelz und edelem Gestein, mit hochgemuten Männern, eine wallende Komposition, schmeichelnd mit Formschönheit und Farbenpracht, entbehrt des scharf Drängenden, eckig Gespitzten, Stockenden, seelisch Bitteren, woran andere Schöpfungen des Genter Meisters teilhaben. Der Portinari-Altar, wie tief und groß auch immer, ist nicht so unanstößig vollendet, nicht mit so wissender Meisterschaft gerundet wie dieses Werk, das Gesundheit, Glück, Selbstgefühl ausstrahlt. Wie ausgeglichen, italienisch sind die beiden Bildnisköpfe rechts. Die Form ist breit, kubisch voll und gewichtig, nicht so artikuliert und scharf ausgeprägt wie sonst. Die Falten fließen ohne jede knittrige oder splittrige Härte. Mit dieser Tafel verglichen, sind alle andern Schöpfungen des Meisters mehr oder weniger Zeichnungen. Das Monforte-Bild ist die Mitteltafel eines Triptychons. Der Originalrahmen mit den eisernen Angeln, in denen die beweglichen Flügel ehemals hingen, ist erhalten. Oben in der Mitte fehlt die zinnenförmige Stufe, sie ist abgeschnitten worden. Aus Repliken können wir den verlorenen Teil ergänzen. In Wien gibt es eine kleine unbedeutende Kopie, in Antwerpen und Wien bessere und freiere von der Hand des sogenannten Meisters von Frankfurt. Die Wiederholung in Antwerpen bildet den mittleren Teil eines Flügelaltars, und seitlich links und rechts sind die Darreichung im Tempel und Christi Geburt dargestellt. Dürfen wir danach die Flügel der Monforte-Tafel ergänzen? Hat der Meister von Frankfurt sein Triptychon in allen Teilen von van der Goes entlehnt? Selbst erfunden hat er die Komposition der Flügel anscheinend nicht, die ihrer Art nach sehr wohl auf den Genter Meister zurückgehen könnten. Bedenklich bleibt nur, daß bei solcher An-

nahme für Stifterfiguren kein Raum übrig bliebe. Die niederländischen Kopien sowie der Umstand, daß Geertgen tot S. Jans das Monforte-Bild gekannt, eine Figur daraus entlehnt hat*, sprechen dafür, daß die mächtige Tafel für einen niederländischen Altar geschaffen und erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Spanien transportiert wurde. Wahrscheinlich kappte man damals die bei der Verwendung störende Spitze der Mitteltafel, nahm die Flügel ab und ließ sie vielleicht zurück.

Von welchem Standpunkt auch immer aus geprüft, kann die Monforte-Tafel kein Jugendwerk sein. Die Nabelschnur, die den Meister mit der heimischen Lehre verband, ist durchschnitten. Der Horizont liegt vergleichsweise tief. Kein Thema hat der Meister so oft wie die Epiphanie gestaltet, wie wir gesehen haben und bei Betrachtung der Kopien sehen werden. Die Komposition des Monforte-Bildes, sternförmig im Grundriß, in dem die verehrenden Gestalten im Raume die Madonna bogig umgeben, erscheint zwar nicht geflissentlich originell, aber reif. Mit herrenhaftem, renaissancemäßig anmutendem Geschmack ist der Menschenleib nach Bildung und Bewegung gestaltet. Transparentes Helldunkel in weiten Flächen, folgerichtige Belichtung mehr als linienperspektivische Konstruktion sorgen für Raumillusion und bestimmen die tiefe und harmonische Farbigkeit. Erlöst wie kein anderes Werk des Meisters von der dramatischen Spannung, die, wie wir vielleicht irrtümlich glauben, mehr und mehr Monomanie wurde, steht die Epiphanie im Gegensatze zu dem Marientode. Könnten wir eine Episode beglückenden Gleichgewichts, eine Ruhepause, etwa in Verbindung mit einer Reise annehmen, hätten wir irgendeinen Anhaltspunkt

---

* Ad. Goldschmidt, a. a. O.

dafür, daß van der Goes einmal in Italien gewesen sei, so wäre damit die Erklärung für die aus der Reihe fallende Schöpfung erleichtert. Nehme ich an, daß dieser Flügelaltar nach 1475 entstanden ist, so müßte auf eine späte Periode seelischer Gesundheit und geistiger Freiheit geschlossen werden, und der Mönch hätte Gleichgewicht und Frieden wenigstens für einige Zeit in den Klostermauern gefunden.

KOPIEN NACH VAN DER GOES UND DIE WIRKUNG SEINER KUNST

ALS ein meteorgleich aufflammendes Gestirn übte van der Goes nicht zeitlich und örtlich weithin Wirkung aus wie der Fixstern Rogier. Die geringe Dauer seiner Tätigkeit ließ tiefen Lehrerfolg nicht eintreten; die Hälfte dieser Zeit verbrachte er überdies im Kloster, wo Ausbildung von Gehilfen, wenn überhaupt möglich, jedenfalls eingeschränkt war. Das Außerordentliche konnte auf ein Verständnis, das zur Nachfolge befähigte, nicht rechnen. Weniger das Gesamte der Errungenschaft wurde aufgenommen, benutzt und vererbt, als Einzelnes davon; namentlich boten Kompositionen und Kompositionsmotive der erfindungsträgen niederländischen Produktion um 1480 willkommene Hilfe. Für Gent lag ein Verhängnis darin, daß Joos van Wassenhove nicht mehr als vier Jahre hier tätig blieb, dann nach Italien auswanderte, daß Hugo van der Goes nach sieben Jahren der Stadt den Rücken kehrte.

Ordnen wir das ziemlich umfangreiche Material an Tafelbildern, Zeichnungen und Buchmalereien, in dem Anklänge an van der Goes bemerkbar werden, so hätten wir grundsätzlich drei Gruppen voneinander zu unterscheiden: eigentliche Kopien, dann Gemälde, in die Bildmotive aus der Erbschaft dieses Meisters aufgenommen sind, endlich Werke von vergleichsweise selbständigen Malern, die stärker oder schwächer von dem Meister angeregt zu sein scheinen. Bis ans Ende läßt sich diese Scheidung nicht durchführen, zumal

da wir über das Verhältnis der Nachahmungen zu verschollenen Urbildern unsicher urteilen.

Die Kopien nach bekannten Originalen sind im Verzeichnis A aufgeführt. Kopien nach verlorenen Werken (Verzeichnis B), in höherem Grade beachtenswert, weil sie die Anschauung bereichern und verstärken, werden daran erkannt, daß sie bei mehr oder weniger schwacher, des Meisters unwürdiger Ausführung im Gesamten seine Geistesart verraten, doch finden wir in dieser Gruppe Schöpfungen selbständiger, sogar bedeutender Maler, wie Hans Memlings und Gerard Davids, die sich nicht scheuten, ganze Kompositionen des Genter Meisters in ihre Formensprachen zu übertragen.

Beim Aussieben der zweiten Gruppe ertappen wir hervorragende Maler als die Nutznießer, so Geertgen den Holländer, und beobachten, daß die Genter Buchmalerei, mittelbar die Brügger, durch die Bildmotive und die Formensprache Hugos van der Goes auffällig stark angeregt wurde.

Umschau haltend nach Schülern und Nachfolgern des Meisters, werden wir weit fortgeführt — nach Frankreich.

Unvermeidlicherweise werden wir bei dieser Nachlese auch einige Werke, Gemälde und Zeichnungen, zu betrachten haben, vor denen die Frage: van der Goes oder ein Kopist oder ein Nachfolger — offenbleibt.

Schwer dürfte es fallen, diejenigen Werke, die nur im Schattenbilde, nämlich aus Kopien, bekannt werden, zeitlich in die Kette der Originale einzureihen. Die Aussage feinerer Züge fällt aus, entstellende Übertragung droht uns mit Irreführung. Immerhin mag, von der Ausführung abgesehen, schon diese oder jene Fügung der Figuren für diese oder jene Phase bezeichnend sein und annähernd richtige Datierung der Urbilder gestatten.

Die bekannt gewordenen Kopien des von van Mander beschriebenen 19 T. XXX
Wandbildes mit der Begegnung Davids mit Abigail sind einander ähnlich, und würden willkommene Bestätigung als sich deckende Zeugenaussagen bieten, wenn anders sie, voneinander unabhängig, auf das Urbild zurückgingen. Es sieht aber so aus, als ob die sämtlich um 1600 entstandenen Abbilder voneinander kopiert seien, so daß die Zeugnisse zu einem Zeugnis zusammenschrumpfen, dessen Text nicht wesentlich mehr als die, freilich bemerkenswerte, Komposition enthält.

Erzählt wird, indem zwei zeitlich aufeinander folgende Begegnungen räumlich hintereinander entwickelt werden. Breites Gelände, durch runde Hügel gegliedert, gestattet, die Figurengruppen in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu schichten, wobei Terrainwellen die Gestalten teilweise verdecken, und ein bewegtes Gegeneinander und Sichkreuzen der zur Bildfläche schräg geführten Züge entsteht. Die Frauen erkühnen sich, in gelassener Demut dem Helden entgegenzutreten. Viel Gefolge, viel Getier, Esel und Pferde aufwärts und abwärts im Hohlweg. Hinten — oben — eine abschließende Waldkulisse. Links vorn die gefühlvolle Hauptgruppe, der durch weit schleppende Gewandung Würde und fließender Zusammenhang verliehen sind. David beugt sich ein wenig, um mit königlicher Gnade die vor ihm kniende Frau zu erheben. Von reisiger Machtentfaltung und weiblicher Anmut wird in epischer Breite berichtet.

Ungewöhnlich nach Thema und Technik, am Kaminmantel eines Bürgerhauses, hat dieses Werk zu Legendenbildung angeregt. Die Liebe zu einer Tochter dieses Hauses soll dem Meister, als er noch Junggeselle war, den Pinsel geführt haben, wie Lucas de Heere und van Mander berichten. Diese typische Künstler-Anekdote spricht

für den Eindruck, der von den sittsamen und würdigen Frauengestalten ausging, darf uns aber nicht verleiten, das Werk für ein Jugendwerk zu erklären. Immerhin vor 1475, nämlich innerhalb der Genter Zeit, ist es aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden. In der lockeren Komposition und der offenen, breiten Landschaft hat das verlorene Wandbild nur einen nahen Verwandten im erhaltenen Bestande, nämlich die große Zeichnung in Oxford mit Jacob und Rahel*, die trotz einiger Härte des konturierenden Federstrichs als ein Original zu betrachten ist.

T. LXXVI Ein gefühlvolles Hirtenidyll in Patriarchenluft. Die Herden, Ziegen, Schafe, Kühe naturwahr, scharf beobachtet, namentlich die sich zur Tränke drängenden Schafe. Einfache Landschaft mit niedrigem Horizont. Höchst vorgeschritten — wenn anders nicht später hinzugefügt — die tuschende Behandlung der fernen Bäume. Die Hauptgruppe, der stürmisch umarmende Jacob, die ihn steif und zag empfangende Frau, von hoher Meisterschaft. Den Typen sowie der hartbrüchigen Fältelung nach der früheren Zeit des Meisters angehörig, mag dieser überarbeitete Karton kurz vor dem Portinari-Altar entstanden sein. In der Sammlung Hevesy (Paris) befindet sich eine Glasvisierung — Jacob mit Schafen am Brunnen —, die geschickt, von einem Schüler Hugos aus dem Karton in Oxford herauskopiert ist.

Was sonst vorkommt, wird bei schärferer Prüfung fast stets als

T. LXXVII Nachzeichnung entlarvt. Der heilige Georg, eine zarte, etwas dünne Federzeichnung**, die ehemals in der Sammlung A. v. Lanna war,

* Christ Church Sammlung. Guter, etwas verkleinerter Lichtdruck in Colvins Publikation: selected drawings III Tf. XVII. Die Zeichnung mißt 34×57 cm. Auf grau grundiertem Papier mit Feder in schwarz, Weißhöhung und schwarzer Lavierung ausgeführt.

** Schönbrunner-Meder Nr. 1390.

macht ernstlich Anspruch darauf, für ein Original gehalten zu werden. Die Komposition von vollendeter Knappheit und einer Zierlichkeit, die an Goldschmiedereliefs erinnert, rührt ohne Zweifel von van der Goes her. Die feinfühlig punktierende Zeichnung dürfte keinem Kopisten zugetraut werden können. Freilich müßte die etwas karge und dünne Arbeit in die Frühzeit des Meisters gesetzt werden.

Kein Thema hat van der Goes so häufig zu gestalten gehabt wie die Anbetung der Könige. Ich zähle sieben Kompositionen, von denen allerdings nur drei in Ausführung von seiner Hand erhalten sind. Von den Originalen haben wir gesprochen, nämlich von der Mitteltafel des Petersburger Triptychons und dem kleinen Flügelaltar der Liechtenstein-Galerie, sowie von dem Monforte-Bild. Aus mehr oder weniger zuverlässigen Kopien schließen wir auf zwei Breitbilder mit Halbfiguren, von denen wir der einen in 21 T. XXXII
Bath und in Madrid begegnen, der anderen in New York und 22 T. XXXIII
Kopenhagen. Die Anbetung der Könige von Gerard David in 20
München, ist, wie sich wahrscheinlich machen läßt, eine ziemlich getreue Kopie nach van der Goes. Schließlich stoßen wir auf halb verwischte Spuren einer siebenten Erfindung in Gemälden des kölnischen Sippen-Meisters und in einer Zeichnung von der Hand T. LXXIX
des älteren Hans Holbein.

Das Zeugnis, das die Nachahmungen über die Urbilder ablegen, ist mißtrauisch zu interpretieren. Die Kopisten sind mehr oder weniger frei verfahren, sie können Umstellungen vorgenommen, entlehnte Teile mit Stücken eigener Erfindung verschweißt haben, wie sich an Gerard Davids Münchener Epiphanie kontrollieren läßt, da wir in 20b
diesem Fall eine korrekte und subalterne Kopie des verlorenen Ur- T. XXXI
bildes, die sich in Berlin befindet, zu vergleichen in der Lage sind.

Der Rückschluß auf ein verschollenes Tafelbild ist nicht in allen Fällen ohne weiteres gestattet. Gedanken des Genter Meisters können den Weg in andere Werkstätten gefunden haben, ohne daß Bildtafeln ganz oder teilweise kopiert wurden; Zeichnungen oder Kartons mögen Vermittler geworden sein.

Eine vergleichende Betrachtung der von van der Goes erhaltenen und auf ihn zurückgehenden Anbetungen bietet Gelegenheit, die Quellkraft seiner Phantasie zu messen, etwa auch seine Gestaltungsart in ihrer Entwicklung zu verfolgen. Der entschiedene Wille, jedes Mal eine neue Fassung des alten Themas zu bieten, tritt als Merkmal inneren Reichtums und ehrgeiziger Beweglichkeit um so leuchtender hervor, als sonst die Niederländer in jener Zeit zäh an einer Lösung festhielten und eher zu Umstellung als zu Umgestaltung bereit und begabt waren.

20 Die von Gerard David in dem Münchener Bilde benutzte Komposition, ein Breitbild mit ganzen Figuren, im wesentlichen reliefartig in Schichten, die der Bildfläche parallel liegen, wirkt altertümlich und stockend. Der kniende Page, der dem jüngsten König das Geschenk hinreicht, ist ähnlich von Joos van Gent gestaltet in seiner um 1468 entstandenen Epiphanie*. Im Grunde werden die Pferde nach langer und schwerer Reise getränkt und im Kreise geführt, »bewegt«, rassige und weit ausgreifende Tiere.

21 Vergleichsweise fest verbunden mit der Tradition, scheint das Halbfigurenbild, von dem wir treue Kopien in Madrid und Bath besitzen, ziemlich früh entstanden zu sein. Das Kind in simpler gestreckter Lage, wie Rogier es bildete, ähnlich wie im Triptychon der Liechtenstein-Galerie. Ein »objektives« Kriterium wird namentlich den

* M. Bd. III Nr. 101.

Vielen willkommen sein, die der Stilkritik mißtrauen. Der Brokatstreifen im Rücken der Madonna zeigt dasselbe Muster—ein Dreiblatt—wie der Ärmel der Magdalena in der Wiener Beweinung Christi.

Ich glaube, das Reifen des Bildgedankens zu spüren. Es galt, die drei Könige und Joseph möglichst nah an das Kind heranzubringen und einem jeden den freien Blick auf das Ziel zu verschaffen. Diese Absicht war am besten zu verwirklichen, wenn das Kind in das Zentrum eines Kreises gestellt wurde, den die Könige und Joseph bildeten. Der Raumvorstellung, die kühne Verdeckungen der Figuren erforderte, nähert sich van der Goes. In dem Petersburger Bild sind die drei Könige dem Kinde annähernd gleich nahe, hintereinander im Tiefenraum geschichtet. In der Monforte-Tafel ist jede Figur in einem anderen Richtungswinkel gegen die Bildebene gestellt, dem Kinde zugewandt und entfaltet sich dabei ungehindert trotz dem dichten Gedränge.

Ein Breitbild mit Halbfiguren, auf das ich nach zwei gleichwer- 22
tigen Nachbildungen (in New York und Kopenhagen) schließe, sieht zunächst streng schematisch und primitiv aus, setzt aber eine gereifte Raumvorstellung voraus und steht in vielen Zügen, besonders in dem fleischigen stark bewegten Kinde dem Monforte-Bilde nahe. Die Darstellung streift an die Grenze des Grotesken. Der zweite König mit dem fächerförmig gespreizten Vollbart und der schwarze Mann gemahnen an Kinderschreck. Das Christkind wendet sich ganz wie im Monforte-Bild wach regsam, doch in rührender Unbewußtheit von dem alten Manne beinah unartig ab und schielt zu ihm herüber, während die Mutter das Füßchen umfaßt, wie sie im Monforte-Bild das Händchen umgreift. Beiden Kopien fehlt es nicht an Eigenkraft, an einer Energie, die etwas bäuerisch

anmutet. Der sogenannte Meister von Frankfurt kommt vielleicht als Autor in Betracht.

Mit folgender zeitlicher Reihung meine ich die Wahrheit ungefähr zu treffen:

1. Das Breitbild mit ganzen Figuren — Kopie in Berlin sowie von Gerard David in München.
2. Das Breitbild mit Halbfiguren — Kopien in Bath und Madrid.
3. Die Mitteltafel des Flügelaltars in Petersburg.
4. Der Flügelaltar der Liechtenstein-Galerie.
5. Die Monforte-Tafel.
6. Das Urbild der in Kopenhagen und New York erhaltenen Nachbildungen.

Der kölnische »Meister der Sippe« scheint direkt oder mittelbar das Monforte-Bild gekannt zu haben, da er in einer seiner Anbe-
T. LXXIX tungen — kürzlich vom Metropolitan Museum erworben — die Figur des zweiten Königs — im Knieen mit dem Schwert zwischen den Beinen, mit erhobenem linken Arm — übernommen hat. Eine andere Epiphanie von diesem Meister, die sich zurzeit im Handel zu Amsterdam befindet, zeigt den ersten König knieend in Seitenansicht, die Füße des Kindes küssend, ähnlich wie in dem ersten Bilde. Auch diese stattliche Figur geht auf van der Goes zurück, wenn sie auch nirgends nachweisbar ist.

Merkwürdigerweise enthält eine Zeichnung vom älteren Holbein* dieselbe Kombination, nämlich den zweiten König, wie im Monforte-Bild, den ersten anders wie dort, aber ähnlich wie in dem Bilde des Sippen-Meisters. Vermutlich gab es ein Bild oder eine Zeichnung, die dem Augsburger und dem Kölner als Quelle diente, eine Variante der Monforte-Komposition.

* Basel, abg. bei Glaser, Hans Holbein d. ältere T. XLIII Nr. 33.

Eine dritte Epiphanie des Sippen-Meisters, ehemals in der Virnich-Sammlung zu Bonn, belehrt uns, daß dieser Maler auch den knieenden Pagen aus einem Bilde des Genter Meisters entlehnt hat. Das Verhältnis des kölnischen Meisters der Sippe zu van der Goes stellt sich so dar: der anlehnungsbedürftige Maler besaß eine Anzahl Zeichnungen, mit deren Hilfe er seine Bilder, namentlich seine Anbetungen bereicherte, sei es, daß er in der Lehr- oder Wanderzeit kopierend mit eigener Hand den Schatz erworben hatte, etwa in der Werkstatt des Genter Meisters, sei es, daß er auf andere Weise, direkt oder mittelbar, in den Besitz der Vorbilder gelangt war.

Zwei Anbetungen der Könige, die bessere im Privatbesitze zu Karlsruhe, die schwächere im Pariser Handel, erinnern in Gruppierung und Technik an van der Goes, ohne daß sie für Kopien zu halten wären. Das sorgfältig durchgebildete Hochbild mit ganzen Figuren —in Karlsruhe, etwas ungeschickt komponiert, mit abschüssigem Boden, zeigt in einigen Köpfen und Motiven verständnisvolle Aufnahme der von van der Goes ausgegangenen Anregungen. Das ziemlich grobe, überdies scharf geputzte Pariser Bild steht in vielen Zügen dem Halbfigurenbild nahe, das uns in den Kopien zu Madrid und Bath erhalten ist. Namentlich die Lage des Christkindes ist hier so wie dort. 32, 33 T. XXXVIII

Eine oft und noch spät wiederholte Komposition, die mit Sicherheit auf van der Goes zurückgeführt wird, ist jenes Breitbild der Beweinung Christi, von dem eine anscheinend treue Kopie im Museum von Neapel erhalten ist. Der Leib Christi schräg, quer, fast über die ganze Breite gestreckt und in die Vorderansicht gedreht. Die ausstellende Kippung des starren Körpers in die mit der nahen Rückwand parallele Schicht wirkt primitiv. In flachem Schreine sind alle Figuren nach vorn gedrängt, und der knappe Bildausschnitt, 23 T. XXXIV

in dem dicht beieinander die Köpfe der Trauernden gesammelt sind, während ihre Leiber von dem Rahmen überschnitten werden, beschränkt die Bewegungsfreiheit. Nicht einmal der Arm Christi ist in die zufallshaften und willkürlichen Grenzen gehoben, wird vielmehr herabhangend zur Hälfte vom Rahmen überschnitten. Nah, gleichsam nackt, sprach die Tafel mit unmißverständlicher Eindringlichkeit zu der Gemeinde und wurde vermutlich deshalb so häufig kopiert. Die Bevorzugung teilt sie mit anderen hieratischen Prägungen. Die vier Köpfe der oberen Reihe sind symmetrisch geordnet, in der Mitte Maria und Johannes zueinander geneigt, rechts und links, einander entsprechend Magdalena und der bartlose Mann. Die Luftlosigkeit und Raumnot haben der Phantasie Zügel angelegt. Weniger von dem Willen des Meisters als von dem Auftrage, der Format, Figurenzahl und Figurenmaßstab vorschrieb, mag die reliefhafte Altertümlichkeit herstammen. Immerhin bin ich geneigt, das verschollene Urbild für ein verhältnismäßig frühes Werk des Meisters zu halten.

23c Ein Fragment dieser Komposition, die Köpfe Johannis und Mariae, auf Leinwand, im Christ Church College zu Oxford* ist irrtümlich für ein Bruchstück von dem Original gehalten worden. Sicherlich ist das Original eine Tafel und kein Tuch gewesen, da die besten Kopien jene detailreiche Schärfe ahnen lassen, die van der Goes in der Tafelmalerei, nicht aber in der technisch anders gearteten Leinwandausführung entwickelte.

24 Von einer Kreuzabnahme Christi, die als Ergänzung zu dem Berliner Leinwandbild mit den Trauernden gefordert wird, haben wir gesprochen, als wir uns auf die gleichlautende Aussage zweier Kopien — in Altenburg und Florenz — beriefen (S. oben S. 40). Eine

* Burlington Mag. 1907 (August).

Kopie Memlings von dem vollständigen Doppelbild stellt den Zusammenhang sicher.

Das Thema des Marientodes hat der Meister tief durchdacht, die Auffassung wahrend, durch Veränderung der Bewegungsmotive für Variation sorgend. Wieder treten Kopien — Bilder und Zeichnungen — zu den Originalen, in diesem Falle zu dem einzigen Original in Brügge. Van der Goes scheint mindestens ein zweites Mal, wenn nicht noch öfter, das Sterben der Gottesmutter gemalt zu haben. Wir besitzen drei kleine Tafelbilder — in Berlin, Prag und London —, die uns von einem verlorenen Werke Kunde geben, die in Berlin und Prag, einander sehr ähnlich, unbedeutend, trübe, kleinlich, aber der Gruppierung und Typik nach anscheinend zuverlässige Zeugnisse. In der Ausführung überlegen, in der Färbung weit abweichend, warm und saftig, mit effektvollen Gegensätzen von Hell und Dunkel, scheint die Tafel in London, die irrtümlich mit dem Flémalle-Meister in Beziehung gebracht worden ist, eine freiere Nachbildung zu sein. In dem Londoner Bilde schwebt Christus mit Engeln über dem Bett — ein in der Berliner und der Prager Kopie fehlender Bestandteil. Durch das Fenster blickt man in dem Londoner Exemplar auf einen scharf beleuchteten Marktplatz.

Eine ziemlich schwache Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett enthält mehrere Figuren aus dieser Komposition*.

Ein »Abraham Benson« genanntes Gemälde im Hochformat ist eine freie Kopie** aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Verglichen mit der Tafel in Brügge, zieht sich die aus Nachahmungen

---

* Nr. 780

** Auktion bei Lepke, Berlin 1911 (25. April) Nr. 87 (93×70). — Ein Schild mit Hausmarke, das die Buchstaben A B — V H enthält, war die Grundlage der Autorbenennung.

bekannte Gestaltung in die Breite. Die vor und hinter dem der Bildfläche parallel stehenden Bett gestaffelten Apostel verhalten sich ruhiger, und die reliefhafte Gruppierung macht einen altertümlichen Eindruck.

T. LXXVIII Eine dritte, noch mehr in die Breite gedehnte, Darstellung des Marientodes, offenbar eine Erfindung des Genter Meisters, ist uns in einer guten Zeichnung des Braunschweiger Kupferstichkabinetts erhalten*. Auf ein verschollenes Gemälde darf in diesem Falle nicht mit Sicherheit geschlossen werden; dem Braunschweiger Blatte mag eine Originalzeichnung zugrunde liegen. Der Raum entwickelt sich klar mit Ausblick in einen Nebenraum. Das Bett steht in der Längsachse des Bildes. Stark bewegt, mit dramatischen Kontrasten und kühnen Bewegungsmotiven, wie die Tafel in Brügge, scheint diese Gestaltung relativ spät entstanden zu sein.

Eine schwache Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett** bezeugt das Nachleben der Bemühung, die van der Goes dem Marientode gewidmet hat.

36 Die Gestaltung des Sündenfalls, die wir von dem Meister in der einen Diptychonhälfte der Wiener Staatsgalerie besitzen, hat zur Nachahmung angeregt. Drei Tafeln, die genau miteinander übereinstimmen, gegen das Vorbild aber geflissentlich starke Veränderungen in den Bewegungsmotiven aufweisen, sind mir bekannt ge-
T. XL worden — in der Sammlung Leopold Hirsch zu London, auf Schloß Frens beim Grafen Beissel von Gymnich und im Münchener Kunsthandel. Der Geist des großen Meisters ist gründlich ausgetrieben, das Laub mechanisch gepunktet, hell auf dunkel.

---

* Prestel-Publikation Nr. 47

** Nr. 5524

Im Museo Correr zu Venedig wird eine Tafel mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes bewahrt, die im Geiste des Genter Meisters konzipiert, um so tiefere Beachtung verdient, wie in seinem »Werke«, das erfüllt ist von Ankündigungen und Nachwirkungen des Passionsdramas, der Höhepunkt der Tragödie fehlt*. Einfach, kirchlich gestaltet, symmetrisch, mit säulenhaften Figuren, die sich hell und dunkel abheben von stimmungsstarkem landschaftlichem Grund, verdunkeltem Himmel, einer kahlen Felsenkuppel rechts im Mittelgrund und links tiefer Ebene, weist das Werk mit einheitlicher Stilisierung auf einen würdigen und verständnisvollen Nachfolger Hugos van der Goes hin.

Hieratische Ikone mit dem schmerzerfüllten Antlitz Christi, die wir in so großer Zahl im Stile der Löwener Werkstätten kennen gelernt haben**, wurden auch in Gent gefordert. Mindestens zwei mir bekannt gewordene Brustbilder des Dornengekrönten offenbaren mit dem weit geöffneten, rund umlagerten Auge etwas von jener visionären Entrücktheit, die für van der Goes charakteristisch ist. Das eine dieser Bilder — im Londoner Kunsthandel — steht dem Meister nahe, das andere, mit Händen am unteren Rand, ist ersichtlich eine Replik von grober Hand. Der Eindruck eher tragisch als traurig. Die äußerlich ähnlichen Köpfe aus dem Bouts-Kreise daneben mehr duldend, mit betonten Zeichen körperlicher Verletzung. T. XXXIX

Die Kunst des Genter Meisters wirkt sich verhältnismäßig schwach aus im Gebiete des Madonnenbildes, das um 1480 namentlich im Bereich der Brügger Produktion eifrig gepflegt wurde, wobei die von

* Ein Christus am Kreuz mit lebensgroßen Figuren, angeblich von Hugo van der Goes, befand sich bis 1575 in der Kirche zu Vosselaere bei Gent (Destrée . . . S. 155).

** M. Bd. III Nr. 63

Rogier geschaffenen Bildtypen auffällig lange herrschend blieben. Madonnen in Halbfigur, die auf van der Goes zurückweisen, begegnen uns selten. Eine Madonnentafel, die ehemals zur Hainauer-Sammlung gehörte, jetzt zu Budapest beim Baron Herzog bewahrt wird, ist mindestens der Erfindung nach ein Werk des Genter Meisters. Typ der Madonna, Handform, die kontrahierten Händchen, der offene Mund des Kindes, das sich strampelnd, etwas ungebärdig, aus Hilflosigkeit erwachend, auf den Händen der sorgenvollen Mutter bewegt: alles Züge, die laut genug zeugen. Der Ausführung nach ein wenig rauh und ungepflegt, mag die Tafel als eigenhändige Schöpfung des Meisters beanstandet werden. Eine späte Wiederholung dieser Komposition von der Hand eines bestimmten Nachfolgers des Joos van Cleve befindet sich in der Sammlung Jacques Rosenthal zu München.

29
T. XXXVI

29a

Befriedigender Bestimmung setzt die Madonnentafel Schwierigkeiten entgegen, die in der Londoner National Gallery neuerdings mit dem Namen »van der Goes« und einem Fragezeichen hängt. Die Komposition verdient »klassisch« genannt zu werden. Das Kind sitzt auf dem Arm der Mutter innerhalb der engen Bildfläche bequem, artig und natürlich. Der geneigte Kopf der Mutter, halb seitlich gewendet, von dem hellen Kinderkopf ein wenig überschnitten, ähnelt dem Marienkopf des Portinari-Altares. Die Ausführung läßt an Feinheit keinen Wunsch unerfüllt und sieht in keiner Weise nach Kopistenarbeit aus. Nachdem offenbar geworden ist, daß Gerard David entscheidende Anregungen von van der Goes empfangen hat, wage ich die Vermutung zu äußern, daß dieser Brügger Meister mit Hilfe des Genters das Werk geschaffen habe.

27
T. XXXV

Eine statuarische Madonna, auf Leinwand im 16. Jahrhundert gemalt — eine neuere Erwerbung des Museums in Gent — scheint

28

auf eine Schöpfung Hugos zurückzugehen. Wenigstens sind die Bewegungsmotive seiner würdig, und die Hände, weniger die Kopftypen, erinnern an seine Formensprache.

In der Sammlung W. Samuel zu London befindet sich eine in der Literatur nirgends erwähnte, aus dem immer noch unerschöpften Dunkel des britischen Privatbesitzes vor wenigen Jahren ans Licht getretene Tafel, die an die Türe klopft, und der Zutritt nicht etwa wegen mangelnder Vorzüge verwehrt werden kann. Rein und klar in der Stilisierung, ausgeführt mit höchster Meisterschaft, überdies makellos erhalten, dennoch problematisch, sicherlich keine Kopie, und wenn nicht ein Original von van der Goes, so das Werk eines ausgezeichneten Nachfolgers, von dem sonst nirgends eine Spur zu finden wäre. Die Sibylle mit dem Kaiser Augustus, die Hälfte einer Doppeltafel, in sich geschlossen und oben abgerundet. Zur Ergänzung ist eine Madonnentafel anzunehmen. Beispiellos als Darstellung dieser Szene, ganz wie ein Stifterflügel gefaßt, da der Kaiser anbetend halb seitlich nach links gewendet, die Stelle des Donators einnimmt, die Sibylle für die heilige Patronin eingesetzt ist. Halbfiguren, eng im Rahmen vor einer niedrigen Mauer, hinter der sich ein weiter Burghof dehnt, der seitlich und in der Tiefe durch Baulichkeiten begrenzt wird. Die würdigen und edel geformten Köpfe, das Brokatgewand der Sibylle, das Schmuckwerk mit Edelsteinen, die Namensinschrift in der Kopfzier: alles ganz im Geschmack und der Art Hugos. Die Hände der Sibylle sprechend, gefühlvoll weisend. Ein Rest von Zweifel bleibt bestehen. Diese Abgeklärtheit ist sonst nirgends fühlbar; neben dem Monforte-Bild, an das wir in der Form der Männerhände am ehesten erinnert werden, fällt der Mangel an Helldunkel, die gleichmäßig lichte Klarheit der Tafel auf. 31 T. XXXVII

Ein Flügelaltar im Buckingham Palace, in den Privatgemächern, 39

T. XLII irritiert als Komplex sich widersprechender Eigenschaften. In bescheidener Ausdehnung, sauberer und nüchterner Ausführung ein grandioser, figurenreicher Aufbau, ein sonst unbekannter Bildgedanke, eine Konzeption, die unter keinen Umständen dem kleinlichen Autor dieses Triptychons zuzutrauen ist. Ohne Zweifel eine Kopie und sicherlich nach van der Goes, der als der Einzige solchen Reichtum an Bewegungsmotiven aufzubringen vermochte. Viele Köpfe werden leicht als geglättete und verniedlichte Abbilder van der Goesscher Köpfe erkannt. Im Mittelfelde Gottvater und Christus sitzend auf einem spätgotischen, in wunderlichem Metallstil erbauten Throne, sie halten die Krone über dem Haupt der weiter unten auf Wolken knienden Maria. Zwischen Wolkenschichten in Halbfigur emportauchend über dem Bildrande weltliche und geistliche Herren, deren Versammlung auf die Flügel übergreift, dabei Kaiser, Könige, Fürsten als die Repräsentanten der frommen Gemeinde. Oben auf den Flügeln weibliche und männliche Heilige, darunter Päpste, Bischöfe und Äbte. Außen auf den Flügeln die Verkündigung Mariae in ganzen Figuren. Diese Apotheose verdient Beachtung als das dünne Schattenbild der reichsten Komposition, die wir von van der Goes kennen.

In kleinem Stil, im Geiste der Miniaturmalerei arbeitet der Meister, den wir mehr als einmal beim Kopieren nach van der Goes ertappen,
42 nämlich jener Maler, der die kleine Verkündigung im Kaiser-Fried-
38 rich-Museum zu Berlin, eine heilige Familie in Antwerpen, sowie
T. XLI die Madonna mit vier weiblichen Heiligen in der Sammlung Benziger zu Solothurn ausgeführt hat. Er konnte die Marienkrönung gemalt haben. Von seiner Hand stammt, wenn ich mich nicht irre,
37 das vielbeachtete Diptychon in der Antwerpener Galerie, die Stiftung Chrétiens de Hondt, welches Werk uns einigermaßen über Ort

und Zeit des Autors aufklärt. Es ist nämlich inschriftlich datiert 1499*. Nach der Lage der Abtei des Dunes, der de Hondt 1496 bis 1509 vorstand, dürfen wir erwarten, daß der Maler in Brügge tätig war. Wir bezeichnen ihn als den Brügger Meister von 1499. Der linke Flügel des Antwerpener Diptychons ist ein recht genaues Nachbild der Berliner Madonna in der Kirche, die, eine Schöpfung Jan van Eycks, vermutlich in Brügge stand oder doch hier in Nachahmungen zugänglich war.

Bei Vergleichung mit dem wohlbekannten Vorbild wird die Arbeit des Kopisten kontrolliert, und wir lernen seine pedantische Ängstlichkeit kennen, seinen persönlichen Geschmack in den Zutaten und Veränderungen. Willkürlich eingesetzt ein großes Metallgefäß mit Blumen ganz vorn rechts am Rande, der Stelle und der Ausführung nach wie das Gefäß mit dem Lilienstengel in der Berliner Verkündigung. Den Mut zu Eigenem faßt sich dieser Maler fast nur im Ornament und in stillebenhafter Dekoration. Kunstgewerblich, wie ein Goldschmied, wie eine Stickerin, reiht er eintönig Edelsteine an den Kleidern wie an der Thronarchitektur. Der dünngliedrige metallische Bau in der Tafel zu Solothurn, ein spielerisches, architektonisch unmögliches Gebilde, ähnlich wie der Himmelsthron in dem Londoner Gemälde, mag im wesentlichen seine Leistung sein, während die Figurengruppe der Madonna in Gesellschaft der heiligen Frauen entlehnt ist. Diese Komposition ist in vielen Varianten anzutreffen, in Buchmalereien und in Brügger Tafelbildern. Wahrscheinlich hielt sich der Maler auch in diesem Fall an van der Goes, dessen Art in den Faltenlinien sowie in den Kopftypen spürbar geblieben ist.

* Auf der Außenseite des linken Flügels unterhalb des Salvators. Die Stifterfigur des jüngeren Abtes Robert Leclercq (1519–1557) auf der Rückseite des rechten Flügels später beigefügt.

41 T. XLIII Dem Brügger Meister von 1499 schreibe ich schließlich die geringwertige Madonnentafel im Louvre zu, die auf Grund einer jener Buchstabendeutungen, die so viel Unfug anrichten, eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, nämlich dem Jean Perréal zugemutet worden ist. Schwach sind namentlich die Bildnisse, für die der Maler selbst verantwortlich ist, während er die Madonnenfigur seiner Gewohnheit nach irgendwoher übernommen hat. Seine persönliche Schmuckfreude offenbart sich wiederum in der Dekoration des metallischen Throns. Das Kind weist in seiner Lebhaftigkeit auf van der Goes zurück. Der Madonnenkopf mag von einem »Restaurator« versüßt worden sein. Die Buchstaben J P sind natürlich auf den Donator, nicht etwa auf den Maler zu beziehen. Auch hier eine üppige Blumenvase vorn und dicht am Rande.

Diesen Meister hat Fr. Winkler* in einigen seiner Werke erkannt und ihm schwerlich mit Recht das Breitbild der hl. Sippe in Gent zugeschrieben.

Nicht ein Kopist oder sklavischer Nachahmer, vielmehr ein würdiger Nachfolger Hugos van der Goes, tritt uns als greifbare Per-
43, 45 sönlichkeit aus zwei Anbetungen entgegen, die weit voneinander entfernt, die eine in Kiew, die andere in der Sammlung Chaix d'Est-Ange in Paris, bewahrt werden. Das Diptychon mit oben gerundeten Hälften aus Kiew (Sammlung Khanenko) war 1908 in Petersburg ausgestellt, das Triptychon in Frankreich ist mir nur aus einer Abbildung in der Zeitschrift »Les Arts« (1907) bekannt. Die Köpfe groß im Verhältnis zu den Bildflächen, anmutig und wohlgeformt, die Hände im Greifen und Umfassen reich bewegt und fleischig. Die Körper tauchen empor bis zur Brust und werden seitlich von den Bildrahmen überschnitten. In Kompositionsweise, Typik und Formen-

* Amtl. Berichte a. d. kgl. Kunsts. XXXVII (1915/16) Sp. 69ff.

sprache ist das Vorbild des Genter Meisters herrschend, hindert den liebenswürdigen Meister aber nicht, eine abrundende, mildernde Bildung durchzuführen mit selbständigem Geschmack, im Sinne der Generation, die auf die Generation Hugos folgte.

Dieser Maler, den ich den Meister der Khanenko-Anbetung nenne, ist der Autor einer Madonna, die in ganzer Figur vor einer Mauer sitzt — in der Galerie zu Stuttgart. Die Ähnlichkeit der Typen mit denjenigen des französischen Flügelaltars überzeugt von der Identität der Urheber. Hinter der niedrigen Steinbank dehnt sich eine helle Landschaft mit Gebäuden, Bäumen und kleinen Figuren. Ganz hinten erhebt sich steiles Gebirge. So disponiert ist auch der landschaftliche Grund in dem Triptychon. 46 T. XLIV

Nicht mit völliger Sicherheit schreibe ich dem Meister eine Madonna in Halbfigur auf gepunktetem Goldfond zu, die im Gotischen Hause zu Wörlitz war, jetzt wohl im Schlosse zu Dessau bewahrt wird. Der Madonnenkopf mit weichem, etwas großem Mund ist in einer für diesen Meister bezeichnenden Art so gewendet, daß ein unsymmetrisches, interessant verschobenes Oval entsteht, das etwas hart von dem dunkeln Haar gerahmt wird. Möglicherweise wurde in der Werkstatt dieses Meisters jene Madonna in der Nische kopiert*, die gewöhnlich auf den Meister von Flémalle zurückgeführt wird. Einige Repliken, so namentlich die der Sammlung Albert Bossy, erinnern mit der weiten unregelmäßig begrenzten Scheibe des Marienantlitzes an die Gewohnheit unseres Meisters. 44

Bei weitem der größte Meister, der in seinem Wesen durch das Vorbild Hugos van der Goes bestimmt zu sein scheint, ist ein Franzose oder doch ein Maler, der nach den Orten seiner Wirksamkeit als Franzose betrachtet wird, nämlich der Meister von Moulins. Er ist

*Vgl. M. Bd. II, Nr. 74.

der bevorzugte Maler der Bourbonen, zwischen 1480 und 1500, an Geschmack und Schönheitssinn alle Generationsgenossen überragend. Mit schwer widerleglichen Argumenten hat G. Hulin* ihn mit Jean Perréal identifiziert, indem er nachwies, daß der Moulins-Meister mit Gönnern in Verbindung trat, die den Urkunden nach in Beziehung zu Jean Perréal standen.

Die Persönlichkeit verdankt ihre Auferstehung der kunstkritischen Bemühung der letzten Jahrzehnte. Aufsehen machte eines seiner Werke, der hl. Victor in der Galerie zu Glasgow, auf Londoner Leihausstellungen, wo die Tafel zwischen altniederländischen Bildern mit fremdartigem Glanze die Augen auf sich zog. Kein Name schien zu groß zu sein. Man ehrte das Werk durch irrtümliche Bestimmung. Die Namen »van Eyck« und »Memling« wurden ausgesprochen. L. Scheibler meinte: van der Goes. Und in diesem Urteil, wie in allen Äußerungen Scheiblers, bewährte sich die Treffsicherheit seiner produktiven Kunstkritik, die in ihren falschen Bestimmungen noch wertvoll ist. Scheibler hatte ein anderes Werk des Moulins-Meisters, den Kardinal von Bourbon in München, auch für van der Goes in Anspruch genommen, war also konsequent. Für unsere Augen setzt sich der Franzose mit seinem gehaltenen und gemessenen Stil deutlich ab von dem dramatisch gespannten Genter, seine süße Lokalfarbigkeit, seine heitere Tagesklarheit von dem Helldunkel des Niederländers. Dennoch hatte die Zusammenwerfung ihre guten Gründe. Des Franzosen Formensprache, die in südlicher Hofluft einen besonderen Charakter annahm, ruht auf niederländischer Schulung. Mindestens gibt es keine bessere Erklärung für die eklatante Ähnlichkeit zwischen zwei dem Temperament und der Rasse nach voneinander so weit verschiedenen Naturen. Hypothetisch ist

* Catal. crit. d. Brügger Ausst. S. XLVIII ff.

anzunehmen, daß Jean Perréal, wenn anders er mit dem Moulins-Meister identisch ist, kurz vor 1480 in Gent lernte und von Hugo van der Goes tiefe Anregungen empfing, daß er danach um 1485 mit seiner Tätigkeit für die Bourbonen in Lyon und an anderen französischen Orten einsetzte.

Was die Tafelmalerei angeht, verfolgen wir in Brügge die von van der Goes ausgehende Wirkung eher als in Gent, wo die Bilderstürme arg gehaust haben, und Monumente, die noch an ihrer ursprünglichen Stelle von der lokalen Produktion berichten könnten, völlig mangeln. Die wenigen Tafeln in der Genter Galerie, die mit dieser oder jener Begründung als Reste heimischer Kunstübung betrachtet werden, sagen in armseliger Belanglosigkeit nicht viel aus*.

Günstige Aussichten bietet das Studium der Buchmalerei, da der Bestand reich ausgemalter Kodizes uns für die Zeit zwischen 1480 und 1530 eine hohe Blüte dieser Kunstgattung vor Augen führt, und an beträchtlichem Anteil der Stadt Gent nicht gezweifelt werden kann. Hugo van der Goes ist selbst als Autor von Buchmalereien betrachtet worden. Destrée** berichtet über die zum Teil naiven Versuche solcher Nachweisungen mit berechtigter Skepsis. Motive, die an den Meister erinnern, finden wir in den Miniaturen auf Schritt und Tritt, jedoch fast stets mehr oder weniger umgesetzt in die Sprache Gerard Davids. Den Bemühungen, die Durrieu***, Winkler**** und Destrée***** der vlämischen Buchmalerei gewidmet haben, ist Erfolg insoweit zugefallen, wie sich die Persönlichkeiten

* Namentlich die beiden Tafeln mit der hl. Sippe (S. 106 u. 1906—B im Katalog der Genter Galerie).

** S. 139 ff.

*** La miniature flamande . . . Brüssel, van Oest, 1921.

**** Die vlämische Buchmalerei . . . Leipzig, 1925.

***** Les Heures de Notre Dame dites de Henessy . . . Brüssel, 1923.

der Hauptmeister voneinander abzuheben beginnen. Die aus Urkunden bekannten Namen zur Deckung zu bringen mit den stilkritisch erweckten Malern, ist fast nirgends geglückt. Alle Anzeichen sprechen für Gent und Brügge, und der Weg scheint von Gent nach Brügge — nicht etwa umgekehrt — zu verlaufen. Um die Genter Familie Bening hat man sich mit Eifer bemüht. Alexander Bening trat 1469, also gleichzeitig mit Joos van Gent und Hugo van der Goes in die Gilde zu Gent und starb dort 1519. Seine Söhne Simon und Paul waren ebenfalls fruchtbare Miniaturmaler. Sowohl Alexander wie Simon wandten sich nach Brügge, wo 1486 der Vater Freimeister wurde, 1508 der Sohn, der erst 1561 in Brügge starb. Unter den stilkritisch ermittelten Persönlichkeiten beschäftigt uns im Zusammenhange mit van der Goes hauptsächlich der Meister, der um 1480 das Gebetbuch für Maria von Burgund geschaffen hat, den Winkler den »Meister der Maria von Burgund« nennt.

Alexander Bening mit seinen Söhnen Paul und Simon, eine Dynastie von Buchmalern, eine durch zwei Generationen zwischen 1469 und 1530 erfolgreich andauernde Produktion in Gent und in Brügge. Namentlich Simon nach allen Quellen hochangesehen, Alexander, der Zeitgenosse Hugos van der Goes, vermählt mit Catharina van der Goes, also anscheinend verschwägert mit dem großen Meister, der Bürge war bei seinem Eintritt in die Gilde der Maler: diese Daten bilden ein System der Zeit- und Ortskoordinaten, dem ein System von Zeit- und Ortskoordinaten entspricht, das die stilkritische Gruppierung der Kodizes ergeben hat. Ein zähes Festhalten an den Motiven, eine langsame Wandlung der Formensprache, eine Art von Familienzusammenhang ein halbes Jahrhundert hindurch, ein Abwandern von Gent nach Brügge, ein Übergang von van der Goes zu Gerard David: all das ist wahrnehmbar

in der Reihe der Bücher, die für die vornehmsten Fürstlichkeiten geschaffen wurde, die von dem Gebetbuch der burgundischen Maria bis zum codex Grimani reicht und darüber hinaus. Die Anbetung der Könige namentlich wird immer wieder nach dem Vorbild des Genter Meisters wiederholt.

Der Beginner, der Vater dieser kostbaren und anmutigen Kunst ist Alexander Bening, und wir möchten ihn am liebsten mit dem Meister der Maria von Burgund identifizieren, in dessen Gestaltung der Genter Charakter bei frischer Originalität am deutlichsten hervortritt. Dieser Buchmaler, ob nun Alexander Bening oder nicht, hat sich an dem großen Vorbild Meister Hugos genährt uud aufgerichtet, wie sicher mit verfeinertem Geschmack er auch die Stilgrenzen seiner Kunstgattung zu wahren weiß.

Eine Gruppe von Zeichnungen steht in nicht ganz klarem Zusammenhange mit van der Goes, wahrscheinlich als Arbeiten eines vergleichsweise selbständigen Nachfolgers. Die folgenden Blätter fügen sich zusammen:

A) Kniende, reichgekleidete Frau — Morgan library, New York F. Murray-Sammlung, Publikation Nr. 227.

a) Genaue Kopie danach mit der Signatur: E—S—Turin, Bibliothek.

B) Stehende hl. Magdalena — Berlin, Kupferstichkabinett, aus der Sammlung R. Kann, Paris, Publikation der R. Kann-Sammlung Nr. 162. Eine dieser Zeichnung entsprechende Figur hat der Brügger Meister der Ursula-Legende wahrscheinlich kopierend übernommen — in seinen Flügelaltar zu Chur, in der bischöfl. Sammlung.

C) Stehende Heilige — London, Sammlung Sir Edw. Poynter, Publikation Vasari society V Nr. 17. T. LXXX

D) Die Anbetung der Könige — Bremen, Kunsthalle, Publikation Prestel-Gesellschaft III Nr. 11.

Von höchster Qualität und wahrscheinlich eine Originalzeichnung das unter C aufgeführte Blatt, die anderen etwas schwächer und vielleicht Nachzeichnungen. Die massigen statuenhaften Gestalten erinnern im Typus an van der Goes, zumal an das Monforte-Bild. Die Anbetung der Könige in Bremen steht mit mehreren Gestaltungen dieses Themas, die wir kennen gelernt haben, in enger Verbindung. Die Versuche, den Genter Meister als den Zeichner von Bildwebereien nachzuweisen, scheinen mir nicht geglückt zu sein*, wenn auch ein um 1500 in Brüssel tätiger, besonders bedeutender und fruchtbarer Karton-Zeichner in der Typik Anregungen von Hugo empfangen hat. Übrigens scheint in Gent die Bildweberei relativ wenig gepflegt worden zu sein.

Das wirre und lockere Gespinst dieses Kapitels hinterläßt ergänzende Vorstellungen in bezug auf die Gestaltungskraft des Genter Meisters. Wir ahnen verschollene Schöpfungen, spüren, wie der Meister mißverstanden wurde, verehren seine Züge noch im Zerrspiegel der Nachahmung. Wir tappen in das Dunkel der Genter Produktion und nehmen wahr, wie die Bildgedanken nach Brügge auswandern, wo sie, erweicht und sentimentalisiert, der neuen Generation gefallen.

* Destrée . . . S. 150 ff.

DIE PERSÖNLICHKEIT HUGOS VAN DER GOES UND SEINE KUNSTWEISE

VAN DER GOES, Grünewald und Michelangelo: drei Melancholiker. Abgesehen von den Monumenten, die für die Seelenfarbe ihrer Urheber zeugen, fehlt es nicht an Aussagen anderer Art und so an Bestätigung dafür, daß die melancholia ingenii über die Grenze des Normalen und Gesunden hinausging. Im Falle Michelangelos eine Fülle von Briefen, Versen, zeitgenössischen Urteilen. Das Psychogramm der Bildschöpfungen ist nach der in vielen Einzelheiten bekannten Leidensgeschichte zu deuten, und die Krankheit nach Entstehung und Auswirkung zu schildern. Im Falle Grünewalds wird das erhaltene »Werk« durch einige Worte in dem Berichte Sandrarts beleuchtet, der sein bißchen Wissen von Uffenbach, mittelbar von Grimmer empfangen hatte. In der abgeleiteten, matt fließenden Überlieferung lebt die Erinnerung fort an den »verwunderlichen« Meister, der »ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheuratet gewesen« sei.

Was aber Hugo van der Goes angeht, hat uns ein glücklicher Zufall den ausführlichen Krankheitsbericht aus der Feder eines Zeitgenossen und unmittelbaren Beobachters gerettet. Ofhuys, der gleichzeitig mit van der Goes 1475 in das Kloster eintrat, ergeht sich breit in seelsorgerisch moralisierender Tendenz und betrachtet den Fall ohne Mitgefühl, mit Selbstgerechtigkeit und frommem Aberglauben, aber auch mit einem für jene Zeit erstaunlichen ärztlichen

Scharfblicke. Wir verdanken seinem pedantischen Eifer einen Einblick in das Seelenleben des Malers, wodurch das Verständnis für seine Kunst erheblich gefördert wird.

Die Persönlichkeit tritt uns in ihrer Schwäche und Not nahe. Der Psychologe wird gereizt zu weit ausschweifenden Betrachtungen. Wie ist der Knick in der Lebenslinie des Malers zu erklären? Weshalb gab er die natürliche und gewohnte Lage auf und vertauschte das bürgerliche Dasein mit dem Klosterleben? Ofhuys sagt darüber kein Wort. Van der Goes muß diesem neugierig und scharf beobachtenden Genossen gegenüber sich schweigsam und verschlossen verhalten und Dunkel über seine Gründe gebreitet haben. Er war 1475 vielleicht 35, vielleicht 40 Jahre alt. Seit 1467 Meister in Gent, war er sehr rasch zu angesehener Stellung gestiegen. Wirtschaftlich war er sicherlich erfolgreich gewesen. Er hatte gerade für den reichen Florentiner das umfangreiche Altarwerk vollendet. Er galt als der Beste in Gent und in Brügge. Tommaso Portinari muß doch wohl gespürt haben, daß dieser Maler von den Niederländern allein italienischen Ansprüchen an Monumentalität gewachsen war. Was veranlaßte den erfolgreichen Meister, in der Blüte seiner Jahre die Bahn zu verlassen? Die Wahl des geistlichen Berufes wäre aus gesteigerter Gläubigkeit, aus Gewissensnot, aus Furcht um das Seelenheil zu erklären. Van der Goes blieb Maler. Er gab den handwerklich bürgerlichen Beruf, nicht aber die Kunstübung auf, er warf Lasten und Vorteile hinter sich, verzichtete auf die wirtschaftliche Ausnutzung seines Gewerkes, nicht aber auf das der genialen Begabung natürliche Tun. Abgesehen von religiösen Bedürfnissen, mögen nervöse Scheu, Überdruß, seelische Störungen, die wir mit der später ausbrechenden Erkrankung in Verbindung bringen, die Weltflucht veranlaßt haben. Van der Goes war schon 1475 wenn nicht

gemütskrank, so doch mindestens disponiert zu pathologischer Schwermut. Spezielle und geheime Vorgänge waren vermutlich eher Anlässe als Ursachen. Vielleicht war er »übel verheiratet« wie Grünewald, vielleicht floh er das Weib. Jedenfalls lag die letzte Ursache in der Konstitution, die mit einem empfindlichen Seelenleben belastet war. Sanatorien gab es damals nicht, und der Maler suchte die Stätte des Heils als eine Heilstätte auf.

Ursächlichen Zusammenhang zwischen genialer Begabung einerseits und Krankheit andererseits mag man ablehnen; nicht zu umgehen aber ist folgende Erwägung: Der Akrobat ist der Gefahr, sich das Genick zu brechen, in besonders hohem Grade ausgesetzt, obwohl seine Knochen nicht brüchiger oder gebrechlicher sind als die anderer Leute. So treibt das Genie der Geisteskrankheit zu, weil es sich auf seelische Abenteuer und Wagnisse einläßt. Mag man ruhig die Schaffenskraft des Malers und seine Erkrankung als zwei Dinge ansehen, die ihrer Entstehung nach nichts miteinander zu tun haben, sie müssen immerhin als in ein und demselben Organismus wirksam einander wechselseitig gefärbt haben. Schon dadurch, daß die Gemütsverfassung den Lebensgang des Meisters bestimmte, übte sie mittelbar eine Wirkung auf seine Kunstübung aus. Die gestaltende Phantasie des Malers war konzentriert auf die Gegenstände kirchlicher Andacht, seine Gläubigkeit steigerte sich zu Verzweiflung, seine Frömmigkeit entartete zu Verfolgungswahn. Die Gottheit, die er als Maler zu gestalten hatte, war der verdammende Richter, dessen Spruch er zuweilen mit Grausen entgegensah. Die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Kreuzabnahme waren Szenen des Erlösungswerkes, von dem das Heil abhängig war, in dessen Geheimnis einzudringen sein Geist sich marterte. Von den Klostergenossen wurde ihm der Weg zu dem Heiland als das rechte

und einzige Mittel der Heilung empfohlen. Nahm seine Theologie eine schwarze Färbung an, empfand er die göttliche Vorstellung als drohende Qual, so kann er sie wiederum, im jähen Wechsel der Stimmung, als beglückende und befreiende Rettung begrüßt, niemals aber als eine friedliche und vertraute Angelegenheit mit Gleichmut betrachtet haben. Der Schauder konnte in Enthusiasmus, nicht aber in Phlegma übergehen. Maßlos und exzentrisch war sein Seelenzustand zu allen Zeiten und unter allen Umständen.

Das Gefühl, das seine Geschöpfe bewegt, aus ihren Augen, Mienen und Gebärden spricht, sein Gefühl bleibt einigermaßen konstant. Sicherlich besitzen wir Werke von ihm, die in Gent, und solche, die im Kloster entstanden sind: ein Bruch, ein Umschwung aber ist nicht festzustellen. Ein tiefer, persönlicher, unmittelbar aus der Seele tönender Klang ist das untrügliche, gemeinsame Merkmal aller seiner Schöpfungen. Die krankhafte Schwermut war nach glaubwürdiger Aussage der Bilder konstitutionell, wenn sie auch nur einmal, um 1480, für die Augen der Zeitgenossen katastrophal zum Ausbruche kam.

Van der Goes bildete aus Erfahrung den Ausdruck der Ekstase, des grübelnden Ernstes und näherte sich der dunklen Pforte des Wahnsinns. Seine Fähigkeit, die Erlebnisse zu objektivieren, wäre ausgelöscht worden, wenn er die dunkle Pforte betreten hätte, oder wurde ausgelöscht, als er sie betrat. Ein Besessener vermag Besessenheit nicht darzustellen.

Der Maler war im 15. Jahrhundert ein werktätiger Bürger, der mit größerer oder geringerer Geschicklichkeit Aufträge ausführte, sich nach den Wünschen der Gemeinde richtete und Entlohnung empfing nach Gebrauch und Satzung. Seelisch stand er seiner Arbeit nicht viel anders gegenüber als der Tischler oder Bäcker der seinigen.

Allerdings die Krisis, durch die das Gildenwesen geistig, gesellschaftlich und wirtschaftlich zerstört wurde, war nah, und der »Künstler« begann sich aus dem handwerklichen Verbande zur Freiheit und Vogelfreiheit zu lösen. Zunächst fand er gelegentlich Schutz und Unterkunft als Fürstendiener zwischen Hofnarren und Maitressen. Das Signum des neuen Berufes, des Künstlerberufes, ist der Ruhm, der an der Person haftende Nimbus. Mit dem Gildenwesen vertrugen sich Tüchtigkeit, Ehrbarkeit, Fleiß, Sauberkeit der Arbeit, also Tugenden, die jedermann erwerben konnte, nicht aber persönliche Außerordentlichkeit, Genialität, also ein Können, das seinen Träger auszeichnete, erhob und absonderte. Der Ruhm sprengte den demokratischen Verband. Sobald ein Meister seiner Überlegenheit sich bewußt wurde, den Unterschied zwischen seinem Tun und dem der Genossen als einen unüberbrückbaren Gegensatz wahrnahm, war er ein Feind der Gesellschaft und fühlte sich als ein Fremdling in der Gemeinde.

Van der Goes wurde schnell in jungen Jahren berühmt und überwuchs die Köpfe aller Genossen. Sein Ansehen drang über die Stadtmauern hinaus. Man rief ihn nach Brügge, nach Löwen, nach Brüssel. Eine Zeitlang ertrugen seine Mitbürger so viel Überlegenheit, sie machten den Maler 1474 zum Dekan der Gilde. Vielleicht hätten sie auch fernerhin Neid und Mißgunst unterdrückt. Er selbst, mit dem Scharfblick für das Übel, das seinem Geist eigen war, spürte früher als sie die Unhaltbarkeit seiner Lage, freilich ohne sich Rechenschaft über die Ursachen des Mißbehagens geben zu können. Es trieb ihn fort von den Genossen, die er nicht mehr als Genossen betrachtete. Daß er Freiheit zwischen Klostermauern suchte, Einsamkeit unter Fremden, daß er geistlichen Zwang der bürgerlichen Satzung vorzog, entsprach einem zu extremen Entschlüssen geneigten

Temperament. Er entfloh dem Leben, unter dem er gelitten hatte, so weit, wie ein Lebender ihm entfliehen konnte. Wissen wir auch nicht, was ihm eigentlich das alte Leben schwer machte, so kennen wir doch sein reizbares Gemüt, dem jeder Zwang, jede Beziehung, jede Pflicht unertragbar werden konnte. Indem van der Goes seine Lage radikal wendete, löste er sich aus irgendwelchen Verstrickungen, entzog er sich den Versuchungen des Weltlebens, entging er dem lähmenden, auf Erwerb hin organisierten Werkstattbetrieb. Er wähnte seiner Künstlerschaft die Freiheit zu geben, um vermutlich bald zu erfahren, daß die von Verständnislosigkeit und Mißgunst umlauerte Kunst zwischen den Klostermauern ebenso stark, wenn auch in anderer Art, beengt wurde wie zwischen den Stadtmauern. Jedenfalls fand er den ersehnten Frieden nicht, mindestens nicht auf die Dauer.

Die Konflikte, die seinen Lebensweg bestimmten und seiner Kunst dramatische Spannung und tragische Färbung verliehen, lagen in seiner Seele, seinem Charakter. Ehrgeiz, Schaffensfreude, Stolz kämpften mit Glaubensangst und dem Bedürfnis nach Demütigung, seine Gesichte und geistigen Erlebnisse stritten mit den überlieferten Bildkonventionen. Die aus seelischen Kämpfen geborene Kunst wurde groß, pathetisch, vergeistigt, durchdrungen von Aktion, reich an Gegensätzen, vieldeutig und verlor an Harmlosigkeit. Unruhig setzte der Meister wieder und wieder an, wendete die Themen, und die umwälzende Originalität seiner Erfindung entstammt der seelischen Strebsamkeit, die niemals und nirgends Befriedigung fand. Van der Goes ringt mit dem drohenden und beglückenden Mysterium, das die christliche Lehre als Antwort auf alle methaphysischen Fragen anbot. Er ist fremd in Gent, fremd im Kloster, fremd in seiner Zeit. Einsam vorwärtsschreitend, verirrt er sich. Kein Zufall,

daß wir den Maler zu Grünewald und Michelangelo gesellen, also zu zwei Persönlichkeiten, die später kamen als er. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wäre ein so gearteter Geist als Held oder Opfer in Glaubenskämpfe verstrickt worden. Was innerer Zwiespalt blieb, wäre in Angriffen, Forderungen und Protesten ausgebrochen. Die Unzeitgemäßheit des Meisters stellt sich in seiner Kunst als vorzeitige Reife dar.

Indem van der Goes aus seelischem Erlebnis das Andachtsbild vertieft, vermenschlicht und erweitert, bereichert er den Ausdruck religiöser Andacht nach drei Seiten hin, nämlich durch den Blick visionärer Ekstase, durch die stolze Hoheit der Glaubenszeugen, durch das naive und urtümliche Gebaren der Armen und Geringen. An dem Prophetenblick haben viele seiner Geschöpfe Teil. Entwöhnt der gemeinen Funktion, erschaut ihr weit geöffnetes Auge Geister, Gespenster oder Götter, und die Übung der Vision hat ihr Antlitz gespannt, vergeistigt und veredelt. Ein Widerschein hoher, übermenschlicher Gesichte liegt im Glanze ihrer Augen.

Die Würde der Heiligen, der anbetenden Könige offenbart sich in körperlichem Wuchs, in großen Formen von edlem Schnitt, im Selbstgefühle der Haltung. Die Dürftigkeit der nordischen Körper, die der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts allgemein eigen ist, weicht vor unseren Augen einer weit ausgreifenden, Raum füllenden Stattlichkeit. Diese Heiligen sind nicht sanfte Biedermänner, vielmehr geprüfte Glaubenskämpfer, die Irrtum, Zweifel und Sünde in schweren Seelenkämpfen überwunden haben, jeder für sich, in tragischer Einsamkeit, unfähig, sich mitzuteilen, in sich versunken und abgetrennt von banaler Gemeinschaft. Ihre geistige Überlegenheit ist Ehrung mehr für die Gottheit, vor der sie sich nichtsdestoweniger beugen. Die heiligen Frauen mit strenger und

herber Wohlgestalt sind fast hochmütig in ihrer Unnahbarkeit, Keuschheit und Unantastbarkeit.

Neue Gäste im kirchlichen Spiele sind die Hirten, als die Vertreter des Volkes. Mit Teilnahme an gesellschaftlicher Stufung und gerechter Güte für die Benachteiligten kontrastiert der Maler den »dritten Stand« gegen die heilige Familie, gegen die Engel, Stifter und Kirchenfürsten, zieht die Armen und Werktätigen nach vorn, läßt sie mit ihrer besonderen Art von Andacht in die feierliche Stille einbrechen, wie Kinder bei der Bescherung überschwenglichem Staunen Ausdruck geben. Rassemäßig der Tiefe entstammend, ungepflegt, mit den Spuren harter Arbeit, in trüb gefärbter Gewandung lächeln die Hirten selig bei der Geburt Christi und äußern wie russische Bauern Gier nach Wundern, Einfalt und Besessenheit. Die hieratische Ruhe empfängt durch den Gegensatz der kindlich turbulenten Verehrung eine Steigerung und neuen Sinn. Die Eingeweihten, geistig Reifen, dem Throne Nahen nehmen in starrer Unbeweglichkeit an dem Mysterium Teil, das die Geringen und Armen überwältigt und von ihnen mit täppischem Jubel begrüßt wird.

Diese Gläubigkeit entstammt nicht dem Erfülltsein mit überkommenen Vorstellungen, besteht nicht in schlichter Annahme der orthodoxen Lehre, oder unerschütterlichem Vertrauen, ist vielmehr eine aus Widerspruch und Skrupel geborene, gegen trotzigen Eigenwillen erkämpfte, als Rettung umklammerte Heilsbotschaft. Die Jünger Christi, Heilige, die sich bekehrt haben, die fromm geworden sind, gereinigte Sünder mit Reueempfindung, mit Selbstbezichtigung, Magdalenen, Fürsten, die den Nacken beugen, und Weise, die sich demütigen, prägen sich von seinen Geschöpfen am tiefsten ein.

Das vertiefte und gespaltene Seelenwesen schuf neue Bildformen, und steigerte den Figurenmaßstab. Da die Bildflächen gegeben waren, der Meister innerhalb dieser Maße die Köpfe und Hände als die Träger des Ausdrucks groß, in der Größe des Lebens, zu bilden trachtete, kam er zum Typus des Halbfigurenbildes. Er hat mit Vorliebe und wohl als der erste die Anbetung der Könige, die Geburt Christi, die Kreuzabnahme in Halbfiguren dargestellt und damit eine ungeahnte Nähe und zwingende Gewalt in vergleichsweise enger Rahmung erzielt. Van der Goes bevorzugt das quadratische Bildfeld. Die im Verhältnis zum Bildausschnitt großen Köpfe, Leiber und Hände sprechen laut, scharf artikulierend und eindringlich bei dieser Konzentration auf das Seelische als auf das Wesentliche. Mehrere der Halbfigurenbilder besitzen wir freilich nur in Kopien. Dicht beieinander, gewaltsam in die Bildrahmen gezwängt, den sie manchmal zu sprengen drohen, die Köpfe und Hände als die dünnwandigen Gefäße des Ausdrucks. Die zufallshafte Natürlichkeit wird zuweilen dadurch gesteigert, daß der Rahmen unten und seitlich die Figuren irgendwo überschneidet, daß die Menschen verlangend hereinragen und gerade noch sichtbar werden, sichtbar werden, indem sie sich bewegen, indem sie kommen. Der Rahmen setzt nicht dort ein, wo das Kompositum sein natürliches Ende gefunden hat, vielmehr: wo er einsetzt, unterbricht er jäh das Bildkontinuum. So wird das endliche Bildganze als ein Teil eines unendlichen Naturganzen gezeigt.

Um für die Menschen Platz zu schaffen, wird alles andere beiseite geschoben und hintangesetzt, so Raum, Baulichkeit, Landschaft. Das Ganze mit Luft, Örtlichkeit lebt freilich in der Phantasie des Meisters, wird aber in der gegebenen Öffnung nicht voll ausgebildet. Mehr oder weniger wird im Interesse des psychologischen Berichts

die dichte Figurenordnung, die Bedeckung des Grundes, der enge Ausschnitt bevorzugt.

Ich zweifle nicht, daß van der Goes im Vorwärtsdringen erst auf das Halbfigurenbild kam. Wer die Bildtypen, wie sie sich in den Niederlanden vererbten und wandelten, im gesamten überblickt, wird belehrt, daß die Halbfigur gegenüber der ganzen Figur fast stets die jüngere Form ist, daß die Komposition mit halben Figuren sogar in den meisten Fällen nichts als kopierter Abschnitt und Teil einer überkommenen Gruppe ganzer Figuren ist. Jan van Eyck hat in allen Fällen ein Naturganzes als das Bildganze abgegrenzt. In Rogiers Werkstatt kommt die Halbfigur der Madonna auf. Das Bildnis ist dabei auszunehmen, als seinem Wesen nach im Brustabschnitt gefordert. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beliebten Halbfigurenbilder haben Teil an der individuellen Leibhaftigkeit des Porträts, und die Verbundenheit des Stifterbildnis mit der Madonna oder einer andersartigen religiösen Darstellung — im Diptychon oder Triptychon — förderte die Ausbildung der Halbfigurenkomposition.

Die Menschen sind eher mager als voll. Temperament, Denkarbeit, Askese haben das Gedeihen des Fleisches gehemmt. Dünne Polsterung umhüllt das Gerüst, den organischen Bau der Knochen, Muskeln und Sehnen und die nach außen drängende Seele. Nicht nur, daß in den Charakterköpfen der älteren Männer Furchen und Falten als die Spuren des Schicksals eingegraben sind, auch die »schönen« Frauen nehmen Teil an der Hagerkeit und Durchgeformtheit. Eine vergeistigte Hoheit, individuell gestuft, ist ihnen in allen Lagen eigen, eine knabenhaft eckige, von des Gedankens Blässe angekränkelte Anmut. Ihr Teint ist blutlos, kalkig weiß. In den Engeln des Portinari-Altars ist geschlechtlich zwitterhafte Bildung bewußt angestrebt.

In der Zeichnung der Hände, worüber sich ein ganzes Buch schreiben ließe, scheint die Meisterschaft an die Grenze des Virtuosentums zu streifen. Die beredte, mit Gefühl geladene Hand offenbart Verlangen, Sehnsucht, Krampf, Hingabe und Verzweiflung. Indem von den Fingern ein jeder sich mit eigenem Willen streckt, biegt und spannt, entladet sich die Empfindung in der Verästelung der Glieder. Die Hand ist öfters zu groß, als ob der Raum für die Fülle der beobachteten Formtatsachen nicht ausreichte. Gleichen die Finger Stämmen, die sich vom Boden der Handfläche lösen, so sind die Wurzeln tief hin am Boden sichtbar.

Wenn ich die Zeichnung als eine in hohem Grade bewegte empfinde, wirken mehrere Ursachen zu dem Eindrucke zusammen. Die Form kann in mehr als einem Sinne »bewegt« genannt werden. Ohne Zweifel wird die Illusion kommender, gehender Gestalten, greifender Arme, fliegender Engel erfolgreich angestrebt von dem Dramatiker, dessen erregtes Schauen werdende, wechselnde, sich wandelnde Visionen hervorbrachte. Das Geschehen im Innern spannt, neigt, beugt die Körper, streckt die zentrifugalen Extremitäten, läßt die Hände in die Luft greifen, preßt sie aneinander. Indem der Meister die äußerst verwickelte Erscheinung der sich im Raume bewegenden Körper im Umriß, in der Binnenzeichnung, in Licht- und Schattenflächen beobachtet, findet er überall Verkürzungen, Verdeckungen, Überschneidungen und schwelgt, stolz auf seine Scharfäugigkeit, in den überraschenden Konstellationen, zu denen die Glieder sich gegen-, vor- und hintereinander fügen. Die hochwellige, vielfach zerlegte, an Ausladungen, Wendungen reiche, nie gesehene Aspekte bietende, Form erregt den Beschauer und läßt das wache Menschenwesen strebend und verlangend, stets seine Lage verändern im Gegensatze zu der schwer ruhenden unbeseelten Natur.

Die Illusion des Tiefenraums wird nicht so sehr durch linienperspektivische Konstruktion, durch Verjüngung der Figuren, durch Stufung des Maßstabs erzielt, wie vielmehr durch die Aktionsfähigkeit, durch das Von-der-Stelle-Drängen der Menschen, die mit ihrer Lebensfülle Luftraum erfordern und erschaffen. Im Mittelfelde des Portinari-Altares ist der Bühnenbau ohne die Figuren vorstellbar. Das Sterbezimmer Mariae in dem Brügger Bilde wie der Stall in der Berliner Geburt Christi sind an sich, das heißt von dem Menscheninhalt abgesehen, wesenlose, fragwürdige Gebilde, sie sind mehr hintergrundhaft ausfüllend als umschließend.

Van der Goes ist Maler, nicht Bildhauer, und seine, mit eins Menschen, Luft und Raum erzeugende, Phantasie verliert den natürlichen Zusammenhang nicht aus dem Auge. Die Luft verdickt und verdüstert sich in weiten Flächen, Schatten gleiten über die Körper. Der Ausbildung des Helldunkels, das im Portinari-Altar wie in der Monforte-Tafel und in dem Flügelaltar der Liechtenstein-Galerie die Komposition in großen Gegensätzen gliedert, stellt sich die bis zur Monomanie gesteigerte Teilnahme am menschlich Seelischen entgegen. Rembrandts Weg mag einige Ähnlichkeit zeigen. Wenigstens wird auch ihm der Raum, dessen Ausbildung er in jüngeren Jahren sich angelegen sein ließ, gleichgültig, und das Interesse am Örtlichen schwächt sich mehr und mehr ab.

Van der Goes räumt der Landschaft, die er mit tiefem Verständnis beobachtet, bescheidenen Platz ein. Mauerwerk und Figurenmasse verdecken den Ausblick zumeist. Das Paradies in der Wiener Tafel ist, als zur Erzählung gehörig, eingehend geschildert; offen dehnte sich der weite Schauplatz in dem Genter Wandbild, das ohne Zweifel vor 1475 entstanden ist, der Begegnung Davids mit Abigail. Sonst aber, soweit wir sehen, hier und dort, nichts als ein schmaler

Spalt, ein Stück durchsichtigen Himmels, einige Bäume und Häuser in lichter Ferne. Den landschaftlichen Formationen ist nicht jene verweilende, geographisch berichtende, überschauende Beobachtung gewidmet, mit der Jan van Eyck und Dierick Bouts beglükkende oder elegisch rührende Naturpoesie dem Andachtsbilde geschenkt haben. Dennoch, wie wenig explicite gezeigt und aufgedeckt ist von dem unendlichen Luftraume, von der tragenden Erde: die Naturwahrheit des sichtbaren Teiles läßt in der Einbildungskraft des Beschauers das Ganze erstehen, das, wenn nicht sichtbar, so doch wirksam wird, so daß jedes Mal das Geschehnis örtlich und zeitlich bestimmt, hier oder dort auf dieser Erde, zu dieser oder jener Jahres- und Tageszeit vor sich geht. Zumal Dank der folgerichtigen Lichtführung wird der örtliche Zusammenhang implicite geschildert. Die partielle — und um so wirkungsvollere — Erschließung des Tiefenraums bringt Stimmungsgewalt mit sich, Pathos der Weite, Sehnsucht nach der Unendlichkeit. Der Meister, der die Dinge in Form und Farbe mit den Mitteln des Malers zu distanzieren vermag, kann auf ausführliche und vollständige Darlegung des räumlichen Verbandes verzichten.

Die Malweise Hugos van der Goes sollte nur nach denjenigen Originalen beurteilt werden, die in gutem Zustand auf uns gekommen sind. Dem Formate paßt sich der Vortrag an, aber abgesehen davon, ist eine Entfaltung der Kräfte, eine Lösung von der strichelnden Kleinkunst, dem gleichmäßig festen Email zu spüren. Die Malweise fügt sich beweglich jedes Mal der darzustellenden Materie, unterscheidet das Nahe von dem Fernen; sie drückt das saftig Quellende aus, Sammetglanz und Seidenschimmer, geschliffenes Metall und hartes löcheriges Gestein, transparente gleitende Schatten, hohe Lichter und das silbrige oder gebräunte Fleisch,

im leichten Zug über weite Flächen. Wann auch immer das Monforte-Bild entstanden ist, jedenfalls bedeutet es, soweit wir sehen, den Höhepunkt in freier Sicherheit der Pinselführung, und die analysierende Zeichnung ist hier völlig im Fluß des Pinselvortrags aufgegangen.

Van der Goes liebt die kühlen Farben, wie Greco und der Delftsche Vermeer. Blau und weiß herrschen vor und stehen zumeist im Mittelpunkte. Dierick Bouts dagegen bevorzugt dunkle und warme Farben. Man mag an eine Reaktion denken, an den Widerspruchsgeist des selbständigen, der Konvention überdrüssigen Genter Meisters, mag sich auch vorstellen, daß der im Freien und aus der Ferne beobachtende Maler die überkommene Tonart als naturwidrig empfand und aus Wahrheitssinn sich der anderen Tonart zuwandte: zuletzt ist die Wahl des Kolorits eine Äußerung individueller Anlage, konstant und unerklärlich. Im besonderen nimmt das Erhabene und Göttliche die Farbe der Ferne an, helles, reines Blau, Grau und Weiß wird dadurch entwichtet und verklärt. Blau ist die auszeichnende, in den Himmel versetzende Farbe. Das Erdenhafte wird dagegen, zumeist zur Seite geschoben, als fassende Rahmung benutzt, wärmer gefärbt, in Rot, Grün und selbst in gebrochene trübe Mischtöne.

Räumliche Größe fällt auf bei der ersten Begegnung mit gewissen niederländischen Tafelbildern, die das Verdikt »zu groß« trifft, solchen Tafelbilder, wie wir von Dierick Bouts, von Memling und von Gerard David besitzen. Groß in diesem Sinne wirkt kein Werk Hugos van der Goes. Dahingegen können einige seiner Bilder als zu klein empfunden werden. Übrigens wachsen sie in der Phantasie, die sich ihrer erinnert. Der Genter Meister ist der einzige Niederländer des 15. Jahrhunderts, der ungestraft zum Maßstabe des Le-

bens griff, dem der weite Rahmen natürlich, wie selbstverständlich und bequem war.

Jedes Format, jeder Maßstab verlangt ein bestimmtes Quantum von Formenkenntnis. Im allgemeinen bieten die Niederländer im Verhältnis zu Format und Maßstab viel Forminhalt, indem sie das Nahgesicht in kleinen Maßstab, während die Italiener umgekehrt das Ferngesicht in großen Maßstab zwingen.

Hugo van der Goes geht aus von einer Tradition, die in der Buchmalerei wurzelte, überwand aber wie kein Landsmann und Zeitgenosse den Widerspruch zwischen überkommener Sehweise und der Forderung nach Monumentalität, die von der Altarmalerei gestellt wurde.

Alle altniederländischen Maler hatten gelegentlich räumlich große Tafeln zu gestalten, ihre im kleinen Format überreiche Form wird leer und öde, sobald sie sich der Lebensgröße nähern. Ihr Bestes liegt in der Dichtigkeit, im Sammeln, Konzentrieren, sie entwickeln auf kleinster Fläche die größte Kraft.

Das Format bestimmt den Standpunkt des Beschauers, wie den Standpunkt des Malers, nicht nur örtlich, sondern auch seelisch. Letzten Endes verkündet echte Monumentalität Seelengröße und Gefühlstiefe des Autors, sowie eine Formenkenntnis, die sich dem Maßstabe des Lebens gewachsen erweist.

Lehrreich ist ein vergleichender Blick auf Memlings »Werk«. Der Brügger Meister hat Bildnisse in annähernd natürlicher Größe befriedigend und inhaltreich genug gestaltet bei direkter oder mittelbarer Naturaufnahme, seine Typenschöpfung hingegen versagt. Seine Phantasie bleibt zurück, sobald ein mittleres Maß überschritten wird. Die beschauliche Andacht seiner ruhigen Seele schwang

sich nicht auf und widerstrebte wie der dramatischen Spannung so der Monumentalität und vermochte den Formenreichtum individuellen Wesens nicht anders als im eigentlichen Bildnis zu erfassen. Die sturmbewegte Seele des Genters war so reich an Gesichten, daß seine Typenbildung seiner Porträtgestaltung nicht nachsteht und gleichmäßige Größe sein gesamtes Werk erfüllt.

DIE BRÜSSELER KUNST IN DER ZEIT ZWISCHEN 1470 UND 1500

HABEN wir Hugo van der Goes geschildert und gefeiert als den Bringer aller Impulse, denen die niederländische Kunst um 1480 Erneuerung verdankt, so wenden wir uns in dem Nachfolgenden scheinbar rückwärts. Der Pflicht, die erhaltenen Monumente mit der Tendenz auf Vollständigkeit zu sammeln und sie nach Zeit und Ort zu ordnen, darf ich mich nicht entziehen. Das freilich unerreichbar ferne Ziel: ein zusammenhängendes Bild der Produktion für jede niederländische Kunststätte —, haben wir im Auge zu behalten.

Wenn das Genie in Gent für sich und, soweit seine Wirkung reichte, die Tradition überwand, blieb anderswo und sonst die Satzung Rogiers noch lange Zeit in Geltung. Rein zeitlich schreiten wir nicht zurück, wenn wir nun Gebilde prüfen, die, unberührt von dem neuen Geist, in vlämischen Werkstätten bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen wurden.

Nur in Brügge stehen noch genügend viele Denkmäler an Ort und Stelle, daß so etwas wie Geschichte geschrieben werden kann. Dort werden wir das Einströmen der Überlieferung von Brüssel, von Gent und von Holland her und das Entstehen des Lokalstils aus den Elementen beobachten können.

Was Gent angeht, galt es zu verzichten aus Mangel an erhaltenen Monumenten und sich mit der vagen Vorstellung zu begnügen,

daß hier Nachahmer Hugos van der Goes die Produktion bestimmt hätten.

Antwerpen wächst als Kunstort an Bedeutung, je mehr sich das Jahrhundert seinem Ende zuneigt. Eine Durchsicht der Antwerpener Gildenlisten belehrt uns, daß sich Meister aus allen Teilen der Niederlande hierher wandten. Jede Stilweise konnte in der aufblühenden Scheldestadt, die bodenständiger Tradition ermangelte, Wurzel schlagen. Wie die Zuströme sich vermischten, ahnen wir, vermögen aber diesen Prozeß nicht im einzelnen zu schildern.

Die Produktion der Stadt Löwen haben wir bei Betrachtung der Bouts-Schule bereits bis ins neue Jahrhundert hinein verfolgt*, soweit sich die Möglichkeit dazu bot.

Der Versuch, die Brüsseler Kunstübung in ihrer Eigenart zu erfassen, kann mit Aussicht auf einigen Erfolg unternommen werden. Abgesehen von dem erlaubten Vorurteile, daß Rogier, der weithin wirkte, im engeren Kreise, nämlich in seiner Stadt, erst recht die Werkstätten unter seinen eisernen Willen gezwungen habe, fehlt es nicht ganz an Anhaltspunkten zur Lokalisierung, die der stilkritischen Bemühung Hilfe leisten. Rogier war 1464 in Brüssel gestorben. Seine Nachkommen blieben hier. Von seinen vier Söhnen wurde mindestens einer Maler. Pieter, der 1437 zur Welt gekommen ist, hat aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem Vater gelernt und war zur Zeit der großen Taten anwesend in der Werkstatt Rogiers, vielleicht an den großen Taten in dieser oder jener Art beteiligt. Er, der zu Brüssel bis ins 16. Jahrhundert hinein tätig blieb, war, wie wir uns ausmalen, eher als irgend sonst jemand Heger und Wahrer der Tradition. Zwei seiner Söhne wurden wieder Maler, nämlich der 1465 geborene Goossen und Rogier der Jüngere.

* M. Bd. III passim.

Goossen ist der einzige Abkomme Rogiers, dessen Kunst einigermaßen deutlich geworden ist*.

Pieters Name schiebt sich wie ein Bindestrich zwischen den seines Vaters und den seines Sohnes. Die unbekannte Größe zu rekonstruieren aus ihrem Verhältnis zu zwei bekannten, bleibt ein gefährliches Unternehmen. Freilich lockt die Aussicht, bei kritischer Prüfung der um 1460 in Rogiers Werkstätte entstandenen Tafeln, den Sohn als einen der Gehilfen zu entdecken und seinen Anteil herauszulösen, doch steht zu erwarten, daß seine persönlichen Eigenschaften, wie wenig immer mit selbständiger Schaffenskraft er begabt gewesen sein mag, um so deutlicher hervorgetreten seien, je mehr Zeit nach dem Tode des großen Vaters verstrichen war. Vertrauen wir der Vorstellung, daß Pieter die Werkstätte des Vaters nach 1464 weiter geführt habe, so gut er es vermochte, bestrebt von dem Ansehen des Namens zu profitieren, vielleicht mit Gehilfen, die schon unter Rogier mitgetan hatten, so dürfen wir als die eigentümliche Stärke dieses Ateliers erwarten, daß hier der überkommene Bestand an Zeichnungen Rogiers, an Kartons, schablonenartig benutzt wurde. Nun finden wir freilich Bildmotive Rogiers in vielen Werkstätten, nicht nur in Brüssel, und werden namentlich in Brügge das Aufgehen dieser Saat mit Erstaunen wahrnehmen. Immerhin dürfte die Werkstätte Pieters van der Weyden im höchsten Grade traditionsbelastet gewesen sein und über den reichsten Erbanfall verfügt haben.

Im Pariser Kunsthandel hat mich vor wenigen Jahren ein Bild 47 T. XLV
gefesselt mit dem offenen Hervortreten einer Stilweise, die mich, minder scharf artikuliert, weniger rein und schwerer faßbar in

* Vgl. den leider nicht abgeschlossenen, höchst wichtigen Aufsatz Hulins im Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXIV (1913), S. 59 ff.

manchen anderen Werken aus dem engeren und weiteren Rogier-Kreise berührt hatte. Dargestellt ist die Legende der hl. Katharina. Nach diesem Werk habe ich den Autor getauft.

Durch gliedernde Mauerwände sind mehrere Szenen voneinander getrennt. Rechts, in einer Kapelle, kniet die Heilige vor der stehenden Madonna und nimmt den Ring entgegen, den das Christkind ihr herabreicht. Hinten, in dieser Kapelle, betet dieselbe Heilige vor einem Madonnenbilde. Die Vorgänge links und in der Mitte sind nicht mit eben der Sicherheit auf Katharina zu beziehen. Die Frau in fürstlicher Tracht, die in engem Raume das Kruzifix anbetet, das ein Diener in den Händen hält, dieselbe Frau, die in der Mitte mit Gefolge hinter dem vorangetragenen Kruzifix schreitet, muß doch wohl als Katharina betrachtet werden, obwohl sie anders gekleidet erscheint als die rechts kniende Jungfrau. Weiter hinten in der Mitte steht ein Tempel, in dem zum Schrecken einiger Heiden Götzenbilder zusammenbrechen. Keinesfalls wird die ganze Legende erzählt. Das Martyrium fehlt. Vermutlich bildete die Tafel den mittleren Teil eines Flügelaltars oder das eine Glied einer Bilderfolge.

Zwei Figuren fallen auf durch kunstvoll verwickelte Bewegungsmotive und übersteigen der Erfindung nach das Vermögen des Autors, nämlich der von der Seite gesehene Mann mit der Papierrolle in der Rechten und der in den Gürtel geschobenen Linken, und die stehende Madonna mit dem Christkinde, das den Oberleib scharf gegen den Unterleib dreht. Der Mann ist Rogiers Bladelin-Altar entlehnt, dem linken Flügel dort. Die Madonna ist zwar nicht nachweisbar im »Werke« Rogiers, stammt aber, nach der Kompositionsidee beurteilt, von Rogier her. Das Kind wendet und dreht sich ähnlich in dem Gemälde aus Tongerloo, das Hulin

als eine Schöpfung Goossens van der Weyden nachgewiesen hat*. Schließlich ist das willkürlich eingefügte Hündchen verräterisch. Rogier hat mehr als einmal einen Hund dieser Rasse und in dieser Ansicht zur Füllung benutzt, so im rechten Flügel des Columba-Altares und im rechten Flügel des Antwerpener Triptychons.

Hart und in nüchterner Helle tritt uns Rogiers Form entgegen, schematisiert und beinahe karikiert. Als Kennzeichen bieten sich einige konstante Fehler an: das zu große Ohr ist zu hoch angesetzt, die Linien des Auges, nämlich die Braue, die Doppellinien des oberen und unteren Lides verlaufen gerade und annähernd parallel zueinander, das heißt sie wölben sich nicht recht und verschieben sich nicht perspektivisch in der abgewandten Gesichtshälfte. Der dunkle Blick aus schmalem Spalte wirkt verkniffen, öfters schielend und bei gesteigertem Ausdrucke böse stechend.

Nach Art und Qualität völlig mit der Katharinen-Tafel übereinstimmend, bestätigen zwei Bilder im Bargello zu Florenz, Gegen- 52 T. L
flügel, die Verkündigung Mariä und die Darreichung im Tempel, das Verhältnis dieses Meisters zu Rogier. Die Verkündigung ist ohne jeden Zweifel nach Rogier kopiert, sie deckt sich in den Figuren ziemlich genau mit der großen Tafel aus der Ashburnham-Sammlung im Metropolitan Museum** zu New York. Die Darreichung im Tempel aber ist die Variante einer Komposition, die wir vom rechten Flügel des Columba-Altares her kennen. Ich nehme nicht etwa an, daß der Maler direkt Gemälde kopiert oder aus den Gemälden Teile entlehnt habe, vielmehr stelle ich mir vor, daß er nach Zeichnungen gearbeitet hat, nach Vorzeichnungen von Rogiers Hand oder nach Kopien solcher Zeichnungen.

* Berlin, K. Fr. M., abg. Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXIV (1913), S. 77.
** M. Bd. II, Nr. 48.

50 Eine Kreuzigung Christi, die mit der Sammlung Pablo Bosch in den Prado gelangt ist, verrät die Hand unseres Meisters namentlich in zwei knienden Frauen, die der bekannten Komposition eingefügt sind. Der Gekreuzigte, Maria und Johannes genau wie im Mittelfelde des Wiener Triptychons von Rogier, rechts aber an Stelle des Stifterpaares eine stehende Frau und die beiden Knieenden. Von den hinzugefügten Figuren abgesehen, wäre diese Tafel als namenlose Kopie aus der Rogier-Werkstatt zu katalogisieren.

54 Zwei Teile eines Flügelaltares von der Hand des Meisters der Katharinen-Legende sind in dem geheimnisvollen Bestande zu Granada in der capilla real zu finden, die Mitteltafel mit der Madonna, der hl. Barbara und Katharina, sowie der eine Flügel mit der Gregorsmesse. Der Zusammenhang sowie der Inhalt des fehlenden rechten

54a Flügels wird offenbar aus einer genauen Replik dieses Altares, die sich eine Zeitlang in der Sammlung Professor Lanz in Amsterdam befand, jetzt als Eigentum des Herrn J. H. van Heek im Mauritshuis im Haag leihweise ausgestellt ist. Auf dem rechten Flügel wird der hl. Ildefonso von der Madonna mit dem Ornat bekleidet. Diese Kompositionen sind in Rogiers »Werk« nicht nachweisbar. Damit aber ist noch keineswegs erwiesen, daß der Maler sie selbst erfunden habe. Im Hintergrunde der Mitteltafel dehnt sich ein Burghof mit Gartenanlage. Der Meister geht auf ein Motiv ein, das im Kreise Diericks von Löwen beliebt war, im Kreise Rogiers aber überrascht.

51 Das herbe Triptychon im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, die Kreuzabnahme, die Auferstehung Christi und der hl. Hieronymus mit dem Stifter, ein charakteristisches Werk unseres Meisters, läßt sein asketisch bitteres Wesen scharf hervortreten.

Im Seminar zu Brügge wird ein Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi bewahrt, das alle seine Eigenschaften aufweist. An dieses Werk sind allerlei seltsame Auslassungen geknüpft worden. Die Initialen »I M« in den Fensterverglasungen, die vermutlich, wenn überhaupt etwas, »Jesus« und »Maria«, bedeuten, sind als Schlüssel zu dem Autornamen mißbraucht worden. Wahrscheinlich in hohem Grade ist es, daß dieser Altar für Brügge, wahrscheinlich in geringerem Grade, daß er in Brügge geschaffen worden sei. Die fruchtbare Werkstätte des Rogier-Nachfolgers, diesem Hinweise folgsam, von Brüssel nach Brügge zu versetzen, sind wir noch nicht gezwungen. Immerhin behalten wir das für Brügge zeugende Argument im Auge. Der Engel, der den Propheten Elias speist, auf dem linken Flügelbild, deckt sich so ziemlich mit dem Engel in Rogiers Darstellung des päpstlichen Traumes,* während auf dem Flügel rechts, wo das Passahfest dargestellt ist, ein Hund, das sitzende Windspiel, das wir aus Rogiers Altären, aus dem Antwerpener und dem Columba-Altar kennen, unmotiviert, willkürlich und auffällig eingefügt ist. Gerade die Verwendung irrelevanter Motive aus Rogiers Bestand stellt das Verhältnis dieser Werkstätte zu Rogier fest. Der Maler benutzt jede Gelegenheit, mit dem ererbten Besitze zu prahlen und verwendet die Rogier-Kunst als einen Steinbruch. Aus dem Besitze der Lady Leyland kam 1922 ein Flügelaltar in die National Gallery von Melbourne, dessen Stilverwandtschaft mit dem Altar im Brügger Seminar offenbar ist**. Dieses in mehr als einer Hinsicht seltsame Werk fällt bei stilkritischer Prüfung auseinander. Vier Meister haben daran gearbeitet. Conway spricht von einem »Syndikat«. Das figurenreiche Mittelbild, die Speisung

48
T. XLVI

49
T. XLVII
—IL

* M. Bd. II, Nr. 18, das Gemälde ist in die Sammlung Mortimer Schiff (New York) gelangt.

** Vgl. M. Conway, Burlington Magazine XL (1922), S. 163 ff.

der Zehntausend, rührt vom Meister der Katharinen-Legende her, der fast wie eine Signatur die beiden Hunde, das Windspiel und den Pinscher, eingefügt und in seiner Weise nicht gerade sinnvoll aus einer Rogier-Komposition die stark bewegte Frauenfigur, die auch sonst öfters kopiert worden ist, links die erste, entlehnt hat, nämlich aus der Beweinung Christi im Haag.

Links innen das Gastmahl, bei dem Christus Wasser in Wein verwandelt, die Arbeit eines liebenswürdigen Malers, der vergleichsweise selbständig den Ton heiterer Festlichkeit trifft. Dieser Meister, den ich den Meister der Fürstenporträts nenne, ist, wie mir scheint, der Autor des Porträts des Grafen Engelbert von Nassau, das 1914 in Amsterdam versteigert wurde. Das 1487 (?) datierte Bildnis ist vermutlich in Brüssel entstanden. Engelbert wurde 1485 zum Statthalter der Niederlande ernannt. Vielleicht von derselben Hand ein Männerbildnis im polnischen Museum zu Posen und eines in Sigmaringen. Wir stoßen hier auf einen zaghaften Maler, der eine Spezialität in kleinen Bildnissen fürstlicher Personen entwickelt.

Ein dritter anspruchsvoller, aber schwacher Meister hat auf dem Flügel rechts die Auferweckung Lazari gemalt und außen den hl. Petrus, während die Madonna außen links die Hand eines vierten Malers verrät*. Wie sollen wir das unharmonische Beieinander erklären? Die drei Maler, die an den Flügelbildern tätig waren, könnten Werkstattgenossen, Gehilfen des Meisters der Katharinen-Legende gewesen sein. Oder: irgendein Auftraggeber**, der die Mitteltafel an

---

* Nämlich die des Meisters der Magdalenen-Legende, dessen Tätigkeit in die Zeit um 1510 zu setzen ist und über den wir in einem späteren Bande zu sprechen haben werden. Die Engel auf der Palme sind einem Kupferstich Schongauers entnommen.

** Vielleicht Adolph von Cleve, dessen Porträt stark betont auf dem linken Flügel sichtbar ist.

sich gebracht hat, ließ sie von mehreren Malern zu einem Klappaltar vervollständigen. Der linke Flügel enthält eine Fülle feststellbarer Bildnisse, nämlich die Ahnenreihe der burgundischen Dynastie, wie richtig bemerkt worden ist*. Nebeneinander an der Tafel Philipp der Gute mit seinen drei Frauen, Carl der Kühne mit seiner Gemahlin, dann Kaiser Max mit Maria, endlich Philipp der Schöne, ganz jung und ohne Gattin. Da der 1478 geborene Fürst, der die Reihe vorn abschließt, 1495 heiratete, steht das Datum: kurz vor 1495 — für diesen Flügel, wenn nicht für den ganzen Altar, fest. Das Bild in der Mitte sieht für so späte Entstehungszeit freilich zurückgeblieben aus, doch möchte ich mich nicht dafür verbürgen, daß es früher entstanden sei. Für den Meister der Magdalenen-Legende wiederum erscheint dieses Datum früh, aber keineswegs unmöglich.

Wir finden einen zweiten Flügelaltar, der stilistisch zwiespältig und inhaltlich verworren ist, nämlich den Hiobs-Altar im Kölner Museum**. Von den vier gleich großen Bildtafeln dieses Werkes zeigen zwei, nämlich die Heimsuchung — nach Rogiers Vorbild — und die lahme Schlüsselverleihung den Stil des Meisters der Katharinen-Legende, in abgeschwächter und verdünnter Form, hingegen stammen die beiden anderen Flügel mit je einer Szene aus der Hiobsgeschichte von der Hand eines anderen Malers, nämlich des Meisters der Barbara-Legende. Die Stifterbildnisse, auch der Mann, der bei der Heimsuchung kniet, gehören dem zweiten Meister. Der Gegensatz wird ganz deutlich, namentlich sobald die Augen

69
T. LIV

* Burlington Magazine a. a. O. — Die hier versuchte Porträtdeutung der Figuren des Mittelbildes erscheint weniger überzeugend.

** Vgl. meine Analyse dieses Werkes in dem Aufsatz über den Meister der Barbara-Legende in Galls Jahrbch. 1924, S. 20 ff.

beobachtet werden, die hier schmal, gekniffen blinzeln, dort aufgerissen glotzen. Der Stifter ist dem Wappen nach als der in den Niederlanden nachweisbare Italiener Claudio de Villa* festgestellt. Erteilte de Villa den Auftrag dem Meister der Katharinen-Legende, in dessen Werkstätte als Gehilfe der Meister der Barbara-Legende tätig gewesen sein könnte, so fällt auf, daß nicht der Werkstattleiter die Stifterbildnisse auszuführen bekam, sondern der Gehilfe. Vielleicht hatte de Villa den Altar aus der Werkstätte des Katharinen-Legenden-Meisters in unfertigem Zustand erworben und ließ ihn von dem zweiten Meister vollenden. Bei solcher Entstehungsweise des Werkes ließe sich die Diskrepanz des Inhaltlichen erklären. Die beiden Hiobstafeln nehmen sich seltsam aus neben der Heimsuchung und der Schlüsselverleihung.

Sollte der Meister der Katharinen-Legende, der einer leistungsfähigen Werkstätte vorstand, dessen Stil sich wurzelwärts in Rogiers Werkstätte verfolgen läßt, Pieter van der Weyden sein? Dieser Einfall wird sich vielleicht zu einer Hypothese ausbauen lassen. Die Altarbilder, denen dieser Maler Motive entlehnt, stammen nicht sämtlich aus der Spätzeit Rogiers. Irgendein Schüler, der zu dieser oder jener Zeit in der Werkstatt mitgearbeitet hatte, würde sich an Vorbilder aus gerade dieser Zeit gehalten haben. Der Sohn, Erbe und Werkstattsnachfolger verfügte über Modellzeichnungen aus des Vaters gesamter Schaffenszeit.

Was die Hunde betrifft, ist in belehrender Art zu verfolgen, wie einige Naturstudien Rogiers ausgenutzt wurden, als ob die Tierart

---

* Dieser Italiener ließ um 1475 einen Schnitzaltar in Brüssel ausführen, der jetzt im Kunstgewerbemuseum dort bewahrt wird. Hier sieht er viel jünger aus als im Hiobs-Altar, so daß das Datum: um 1490 wahrscheinlich wird (vgl. Destrée, Zeitschr. f. christl. Kunst II (1889), Sp. 49 ff.).

der Hunde mit Rogiers Ableben ausgestorben sei, so daß die Maler der nächsten Generation Hunde nur aus Rogier-Zeichnungen oder Kopien nach seinen Zeichnungen kannten. Memling in der Folge der kleinen Tafeln zu Straßburg zeigt den weißen Seidenpinscher, den der Meister der Katharinen-Legende so gern einfügte, und ein sonderbar bewegtes Windspiel, das genau so — gegenseitig — in einer Kopie der Lucas-Tafel — im englischen Kunsthandel — vorkommt. In der Kopie ist noch ein zweites Windspiel zu sehen, das ohne Zweifel auch auf eine Naturaufnahme Rogiers zurückgeht.

Unter den Arbeiten der Rogier-Werkstätte, den Begriff im engeren Sinn genommen, die ich in m. Bd. II aufgezählt habe, finden sich Stücke, die als Frühwerke des Meisters der Katharinen-Legende in Betracht kommen, so etwa die Madonna mit vier Heiligen in der Cook-Sammlung zu Richmond (II, Nr. 122), die Zeichnungen für den Chormantel in Oxford (II, S. 85), die Auferstehung Christi in der Sammlung Camberlyn d'Amougies (Versteigerung Amsterdam 1926). Natürlich wird der Stil dieses Rogier-Folgers, je weiter wir ihn zeitlich rückwärts verfolgen, um so schwerer faßbar.

Der Meister der Barbara-Legende, der im Hiobs-Altar scheinbar Hand in Hand mit dem vermeintlichen Pieter van der Weyden auftritt, gehört der dritten Generation an — von Rogier her gezählt —, das heißt: 1490 mag als das mittlere Datum seiner Wirksamkeit gelten. In direkter Schulabhängigkeit zu Rogier steht er keinesfalls, arbeitet vergleichsweise selbständig oder doch aus verborgenen Quellen schöpfend. Von einem Barbara-Altar bin ich ausgegangen bei der Taufe dieses Meisters*, einem breiten Triptychon, von dem sich der Mittelteil im Pariser Handel, der linke Flügel aber in der Confrérie du Saint-Sang zu Brügge befindet. Also wieder ein Hinweis auf

57
T. LI

* Vgl. den Aufsatz in Galls Jahrbch. a. a. O.

Brügge als auf den Ursprungsort, der aber in diesem Falle dadurch an Wert verliert, daß die Tafel erst im 19. Jahrhundert von der Genossenschaft erworben worden ist, wie Hulin im Catalogue critique der Brügger Ausstellung* berichtet. Der rechte Flügel, auf dem das Martyrium dargestellt war, ist verschollen. Wir ergänzen den fehlenden Teil aus einer Zeichnung im Louvre **, zu dem sich das Gegenstück in der Morgan library gefunden hat ***. Die beiden Zeichnungen stimmen im Stil und in den Motiven mit dem gemalten Flügelaltar überein, zeigen aber die Erzählung, die im Gemälde breit entfaltet ist, zusammengedrängt auf zwei hohe Felder. Wahrscheinlich bereitete der Meister mit den sorgfältigen Zeichnungen ein Diptychon vor und zog die Darstellung auseinander, als er mit dem Triptychon beauftragt wurde.

Die schachtelnde Komposition mit trennenden Baulichkeiten, in die Tiefe führenden Straßen, mit der Stadtmauer als dem Abschluß hinten, bestätigt Traditionszusammenhang mit dem Meister der Katharinen-Legende. Im besonderen treffen wir wieder einen offenen sechsseitigen Zentralbau als den heidnischen Tempel, mit Statuetten der Gottheiten auf den Säulen. Die Typik weicht entschieden ab von der des Meisters der Katharinen-Legende. Der jüngere Meister erzählt anschaulich und fällt, nach Ausdruck strebend, bald ins Barbarische und Wüste, bald ins gefühlvoll Gezierte. Sein jugendliches Frauenideal, mit hoher Stirn, schwachem Kinn, hoch geschwungenen Brauen, weit geöffnetem Auge rührt uns mit einer etwas dümmlichen und blöden Unschuld, während einige

---

* 1902, Nr. 45.

** Abg. in Galls Jahrbch. a. a. O.

*** Abg. J. P. Morgan, collection of drawings, London (privately printed) III (1921) Nr. 127.

Männer mit starkem Haarwuchs, dunklen Augen und wulstigen Lippen rauh und gewalttätig aussehn. Auf schmalen Füßen treten die mageren Figuren unsicher mit den Ballen auf. Vertikale und horizontale Falten oberhalb der Nase, in die Stirn hängendes Haar geben den Männerköpfen den Ausdruck erregter Teilnahme.

In der National Gallery zu Dublin hängt eine Tafel mit zwei Szenen 67 T. LIII
aus der Legende des hl. Nicolaus von Bari. In einem sechseckigen kapellenartigen engen Raum erweckt der Heilige drei in einem Becken stehende Knaben zum Leben und heilt einen am Boden sitzenden Kranken. Den Maßen nach mit diesem Bilde übereinstimmend, nach Stil und Kompositionsweise ihm gleichartig, scheint 66
eine öfters beachtete Tafel im Rijksmuseum zu Amsterdam von demselben Altare zu stammen. Die übliche Deutung der Amsterdamer Darstellung, Salomons Götzendienst, ist irrtümlich. Der ganz junge, sehr reich und fremdartig gekleidete Beter, der kniend das Rauchfaß schwingt vor einem heidnischen Tempel, kann schon deshalb nicht der König Salomon sein, weil die Frau fehlt, die ihn zum Götzendienst verführt. Für den problematischen Vorgang haben wir zunächst Erklärung in der Legende des hl. Nicolaus zu suchen, in der, wie allerdings in vielen Legenden, von dem Kampf gegen den Götzendienst erzählt wird. Die Tubenbläser im Tempel erinnern uns an zwei ähnliche Figuren im Kölner Hiobs-Altar.

Zwei beiderseitig bemalte und gespaltene Flügel in der Friedsam- 68
Sammlung zu New York, die Seitenteile zu einer verschollenen Anbetung der Könige, sind mit schwerer Färbung und dickflüssiger Malerei eindrucksvolle Arbeiten des Barbara-Legenden-Meisters. Die Stifterbildnisse, von knochigem, etwas bäuerischem Schnitt gleichen denjenigen des Hiobs-Altares. Dem Besuch der Königin von Saba steht gegenüber die öfters falsch gedeutete Szene, in der ein

Bote mit einem Briefe vor einem thronenden König kniet. Wahrscheinlich ist Hiskia gemeint, dem ein Brief und Geschenke gebracht werden (II. Könige. K. 20, 12). Außen die Verkündigung Mariä grau in grau.

60 T. LII Das anmutigste Werk dieses Meisters mit seiner Fülle freundlicher Frauenköpfe ist aus der v. Hollitscher-Sammlung in die Sammlung Professor Baumgarten nach Budapest gelangt, die hl. Ursula mit Begleiterinnen, mit dem Prinzen, dem Papst und anderen Figuren unter einem Zeltdach stehend, dessen Tuch zwei Engel zur Seite ziehen.

Aus dem Ganzen des »Werkes« tritt uns ein Meister von mittlerem Wuchs entgegen, von etwas schwerer Hand, der mit naiver Selbständigkeit gestaltet, dabei des öfteren zum Struppigen hin karikiert. Der Menschentypus ist auffällig brünett, das konstante Merkmal: der Blick aus weit aufgesperrten, umkreisten Augen, ein tierhafter Blick, der starres Staunen, Verängstigung, Einfalt oder biedere Offenheit ausdrückt.

Der dritte Maler, den ich in diesen Zusammenhang füge—unter dem Namen des Meisters von Ste. Gudule*—wird mit hoher Wahrscheinlichkeit nach Brüssel lokalisiert, weil er in einem seiner Bilder die Fassade der Brüsseler Hauptkirche, der Kathedrale von Ste.

70 T. LV Gudule, abgebildet hat. Im Louvre steht die Tafel, von der ich ausgegangen bin. Ein Heiliger ist predigend dargestellt in einem Kapellenraum. Die Anordnung, das Verhältnis der Figuren zur Architektur, die Straße, die zu Seiten des Gehäuses in die Tiefe führt: in dieser Art gliedert auch der Barbara-Legenden-Meister seine Kompositionen. Mit Temperament und Formensprache hebt sich aber der Meister von Ste. Gudule scharf ab von allen Generations-

* Vgl. m. Aufsatz bei Clemen, Belgische Kunstdenkmäler I, S. 309 ff.

genossen und wird mit seiner exzentrischen Ausdrucksweise leicht kenntlich. Über die Zeit kann kein Zweifel herrschen. Schon die Tracht, die teilweise phantastisch und schmuckreich, teilweise gefallsüchtig modisch erscheint, entscheidet für 1485 etwa, doch war der Meister damals, wie ich glaube, noch ziemlich jung. Von den beiden Türmen der Gudula-Kirche, wie sie als Abschluß der Straße in dem Bilde der Predigt erscheint, ist der links erheblich niedriger als der rechts. Der Bau der Westwand ist noch nicht zu Ende gediehen. Wir wissen, daß die Türme erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hochgeführt wurden.

Die Gemeinde in der Kapelle besteht aus jungen Kavalieren mit porträtartigen Köpfen, aus Frauen und bärtigen Männern. Mit dreist turbulentem Wesen füllt der Meister die Bühne, läßt die Gewandlinien ornamenthaft schwingen und sich rollen. Die heftig redende Hand hat wenig Fläche und lange fächerartig gespreizte Finger.

Zwei kleine Bildnisse, eines in Dessau und eines in der Londoner National Gallery habe ich diesem Meister zugeschrieben, der vermutlich von der jungen Generation bevorzugt wurde und für einen kühnen Neuerer galt. 76, 77 T. LVIII

Das Porträt in der National Gallery enthält landschaftlichen Hintergrund, der topographisch berichtet. Links eine Kirchenfassade, die, wie es den Anschein hat, eine bestimmte Baulichkeit getreu wiedergibt, rechts hinten die Stadtmauer auf bergigem Gelände, eine Straße, die zur Umwallung führt, und mitten auf dieser Straße ein einfacher großer Steinwürfel. Ein Abbild derselben Örtlichkeit finden wir in einem anderen Bilde dieses Meisters, einer Vermählung Mariä, die in Amsterdam in der Sammlung Tietje bewahrt wird*. 78 T. LIX

* Versteigerung Amsterdam Juni 1925, Nr. 220. — Im Auktionskatalog wird die Lokalität bezeichnet als „la rue Montagne de l'Oratoire".

Seitdem ich das letzte Mal meine Kenntnisse in bezug auf diesen Meister mitgeteilt habe*, habe ich sein »Werk« vergrößern können.

71 T. LVI Eine Tafel mit drei nebeneinander sitzenden weiblichen Heiligen, der Elisabeth, Katharina und Barbara (?) im Metropolitan Museum in New York (Dreicer-Sammlung) läßt die persönliche Art des Meisters mit befriedigender Deutlichkeit erkennen. Eine Tafel im

73 T. LVII Diözesan-Museum zu Lüttich, die Madonna, eine Stifterin mit der heiligen Magdalena, in ganzen Figuren, bereichert die Vorstellung als ein besonders frühes Werk des Meisters. Kurz vor 1480: wäre schon dem Kostüm nach zu datieren. Die architektonische Rahmung dieses Bildes ist der berühmten Lucas-Tafel Rogiers entlehnt. Endlich vier etwas derb ausgeführte Altarflügel im Pariser Privatbesitz, die Dornenkrönung, die Geißelung Christi, die Auferstehung

74 und Christus seiner Mutter erscheinend, die vielleicht als Arbeit der Werkstatt zu betrachten sind, in allen Zügen aber die eigentümliche Stilisierung des Meisters unverkennbar offenbaren. Die scharf gebogenen, rund geschwungenen Waffen und Rüstungsstücke verraten denselben Geschmack wie die gespreizten Finger und die

4 kalligraphisch gekräuselten Pflanzen.

Im Musée des arts décoratifs zu Paris steht ein Flügelaltar in Holz geschnitzt, offenbar Brüsseler Arbeit, dessen gemalte Flügel in grober Ausführung den Stil des Meisters von Ste. Gudule erkennen lassen.

Das Pariser Bild mit der Predigt vom Meister von Ste. Gudule hat genau dieselben Maße wie die Tafeln vom Meister der Barbara-Legende in Amsterdam und Dublin. Stammen die drei Stücke von einem Altar, so wären zwei Meister an diesem Altare tätig gewesen, was ja nicht beispiellos sein würde.

* Vgl. m. Aufsatz a. a. O.

Gemeinsames zwischen den versuchsweise nach Brüssel gesetzten Werkstätten läßt sich als Lokaltradition deuten. Eine handfeste, nicht eben wählerische, etwas fabrikmäßige Produktion wird beobachtet, die große Altarwerke mit zyklischer Erzählung auszustatten hatte und sich systematisch architektonischer Gliederung bedient, um zeitlich aufeinanderfolgende Vorgänge in ein Bild unterzubringen. Unten am Rande Blumen und Blätter in dichter Kette oder in regelmäßigen Intervallen: ein Motiv, das vielleicht mit der in Brüssel blühenden Bildweberei zusammenhängt.

Ein Meister, dessen Herkunft aus Brüssel durch inschriftliche Aussage feststeht, begegnet uns in einer Folge von Tafeln, die aus der Abtei von Afflighem in die Brüsseler Galerie gelangt sind. Acht 80 T. LXII
gleich hohe, aber ungleich breite Bilder sind zu zwei Triptychen vereinigt, bildeten jedoch ursprünglich einen vielteiligen Flügelaltar, der bei geöffneten Türen die sieben Schmerzen Mariä zeigte, und zwar drei Tafeln mit je einer Szene in der Mitte, je zwei Tafeln als Flügel. Zuerst von links nach rechts: die Beschneidung Christi, Christus unter den Schriftgelehrten, die Kreuztragung, mit dem Stifter, die Kreuzigung, die (fehlende) Kreuzabnahme, endlich die Grablegung und die Trauernden, die von der Grabstätte scheiden. Außen auf den Flügeln vier Szenen auf zwei Tafeln, nämlich Maria im Tempel, die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Zu dieser Anordnung stimmen die Maße, da die drei Tafeln der Mitte zusammen eine Breite von 255 cm einnehmen, die schmalen Flügelbilder innen durchschnittlich je 60 cm, die außen je 120 cm breit sind.

In der Tafel mit der Beschneidung liest man am Altarbehang: TE . BRUESELE — . In Strengnäs (Schweden) steht im Domchor ein Altar mit Holzschnitzerei und gemalten Flügeln. Hier findet

sich auf einer Bildtafel, und zwar in der Darbringung des Christkindes, die Inschrift: istud faciebatur in Bruxella. Nach dem Urteil Roosvals* steht die Malerei, die ich nicht kenne, stilistisch der des Afflighem-Altars nahe.

Der anscheinend um 1495 tätige Meister bildet mit temperamentloser Ehrbarkeit leere Formen bei mittelgroßem Maßstab. Als hervorstechende Kennzeichen notiere ich: Köpfe, deren jugendlich glatte Bildung der Weißbärtigkeit wunderlich widerspricht, simple, kahle Umrisse, lange hölzerne, eckig bewegte Arme, nüchternes Tageslicht, die dunkeln Augen dicht beieinander, das Haar öfters glatt fransenartig in die Stirn gestrichen, großer Mund, knochenlose Finger. Die Landschaft im Mittelgrund abgeschlossen durch steile Felsen, die oben weich gerundet und mit Humus bedeckt und mit dünnstämmigen schwach belaubten Bäumen bestanden sind.

Alle in dem Altar aus Afflighem beobachteten Eigenschaften treffen
79 wir wieder an in der Folge von Rundtafeln, von denen vier im
T. LX, Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, zwei im Privatbesitze zu
LXI Worms bewahrt werden. Auf diese Reihe durfte man eine Inventarnotiz beziehen, die im Besitze des Herzogs von Croy 1613 sechs runde Darstellungen der Josephs-Geschichte sowie sechs andere Darstellungen erwähnt. Die erhaltenen Stücke stellen mit einer Ausnahme Szenen aus der Geschichte Josephs dar. Das eine Tondo in Berlin wird unbefriedigend als »Esthers Fürbitte bei Ahasver« beschrieben. Auf einer mit Rasen bewachsenen Steinbank sitzen beieinander ein junger Fürst und ein reich gekleideter älterer Mann. Zu dem Fürsten tritt eine vornehme Frau und greift ihm unter den Arm, wie wenn sie ihn erheben wolle. Abwehrend oder beteuernd oder verehrend hebt er seine beiden Hände. Im Grund ein Turm,

* Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen . . . Straßburg, Heitz (1903), S. 18.

in dessen Fenstern dieselbe Frau noch zweimal sichtbar wird, einmal Götzenbilder herabwerfend. Die mit der Esther-Geschichte unvereinbare Darstellung muß sich wohl auf die Legende einer Heiligen beziehen, die etwa einen Fürsten bekehrt und mit dem Götzendienst aufräumt. Diese Tafel könnte nur zu denjenigen Stücken im Besitz des Herzogs von Croy gehören, deren Inhalt im Inventar verschwiegen wird, und eins der Josephs-Bilder würde verloren gegangen sein. Von dem Brüsseler Meister der Joseph-Folge stammt wahrscheinlich der Flügelaltar von Ziericksee, auf dessen in der Brüsseler Galerie 82
bewahrten Flügeln in ganzen Figuren Philipp der Schöne und seine Gattin Jeanne la Folle dargestellt sind. Da Philipp 1495 heiratete und 1506 starb, ist der Altar in die Zeit um 1500 anzusetzen. Das nachträglich — erst 1920 — für die Brüsseler Galerie erworbene Mittelstück, das Jüngste Gericht, mit vielen einförmig stehenden nackten Gestalten bietet, ziemlich schlecht erhalten, wenig Aufschluß. War dieser Altar eine Stiftung Philipps, so käme ein ihm nahe stehender Maler als der Autor in Betracht, und der Versuch wäre erlaubt, den in Urkunden erwähnten »scildere onser genadigsten Heere des Coninckx van Castilie« Jacob van Lathim, der 1493 Freimeister in Antwerpen wurde, mit dem Maler des Triptychons von Ziericksee und etwa auch mit dem Meister der Joseph-Folge zu identifizieren. Vielleicht aber wurde der Altar von Ziericksee für ein Stadthaus gemalt im Auftrage der Gemeinde, und das Fürstenpaar tritt in keiner anderen Rolle auf denn als Landesvater und Landesmutter. Immerhin verrät der landschaftliche Grund genaue Kenntnis der Brüsseler Palastbauten, und die Reihe der leeren Bildnisse Philipps, die doch vermutlich im Atelier des Hofmalers entstanden sind, stimmen in der Stilisierung überein mit den puppenhaft steifen Figuren auf den Flügeln von Ziericksee.

Das älteste Porträt Philipps, das wir besitzen, ist von 1483 datiert — zu Philadelphia in der Johnson-Sammlung*. Auf der Toison-d'or-
83 Ausstellung zu Brügge waren nicht weniger als sechs Brustbilder dieses Fürsten zu sehen (Nr. 36—41 des Kataloges), aus Windsor, aus dem Louvre, aus Wien und von anderen Orten. Von dem Hofmaler, der diesen Bildtypus schuf, besitzen wir auch Porträts der Jeanne la Folle und Jugendbilder der Töchter Philipps, z. B. das Porträt eines fürstlichen Kindes, einer der Schwestern Carls V., in der Sammlung Dr. Figdor in Wien. Daß diese Gruppe höfischer Bildnisse von Jacob van Lathim (Laethem) herrührt oder auf ihn zurückgeht, darf als wahrscheinlich angenommen werden.

Ein in nächster Nähe örtlich und zeitlich mit dem Meister der Joseph-Folge tätiger Maler wird leicht erkannt an der schematischen Interpretation des Laubwerks. Er überfüllt den landschaftlichen Grund mit Bauwerken und Bäumen, hellt das Laub mit regelmäßigen Punkten pedantisch auf. Seine Bilder, die ziemlich groß sind, erinnern an Tapisserie und Stickerei. Glatte Baumstämme, auch Baumstümpfe, gelegentlich ein Pfau, ein Hirsch, tragen zu dichter und einförmiger Verflechtung bei. An dem turmartig festen Mauerwerk klettert dünnes Schlinggewächs empor. Ein vortrefflich erhaltenes und lehrreiches Beispiel seiner Gestaltungsweise ist uns
84 in der Madonna erhalten, die auf der Versteigerung Baron A. von
T. LXIII Oppenheim als »Gerard David« verkauft wurde und die jetzt im süddeutschen Kunsthandel angeboten wird. Eine genaue, gleich-
84a seitige Replik dieser Madonna bildet die Mitte eines Flügelaltares im Museum zu Lille. Die musizierenden Engel auf den Flügeln des Triptychons sind uns bekannt aus den vielen Wiederholungen der Madonna in der Nische, die auf den Meister von Flémalle

* Abg. Clemen, Belg. Kstd. I, S. 317

zurückgeführt wird*. Eine ähnliche Madonna mit anders bewegtem Kind ist 1912 im Pariser Handel aufgetaucht. Dieser Meister, obwohl schwerlich vor 1500 tätig, kommt in der Gestaltung der Figuren von Rogier nicht los, dessen Madonna aus der berühmten Lucas-Tafel er kopiert zu haben scheint. 85 T. LXIV 89

Brüssel als seinen Heimatsort oder als die Stätte seiner Tätigkeit nennt Colijn de Coter dreimal in Inschriften. Er ist eine scharf profilierte Persönlichkeit geworden. Traditionstreu, vielleicht sogar archaisierend, strebt er nach erhabenem Kirchenstil und finsterer Würde, umhüllt die feste, aber leere und übernommene Form mit kräftigem Helldunkel. Seine stark modellierten Gewandungen sind bald rund geschwungen, bald scharf gebrochen, sein Weißzeug ist von splittriger Form. Er modelliert mit undurchsichtigen schwarzen Schatten. Im Jahre 1493 wird ein Colijn van Bruesele in Antwerpen Freimeister und schmückte in der Kapelle der Maler die Decke mit Engelfiguren. Vielleicht wurde er zu dieser Arbeit nach Antwerpen gerufen und kehrte bald darauf nach Brüssel zurück. Wenigstens kommt sein Name in den Antwerpener Urkunden nach 1493 nicht mehr vor. Die drei Signaturen stimmen miteinander überein, in dem Altar von St. Omer (Louvre): COLIIN DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA BRVSELLE, 90 T. LXVIII in dem Bilde mit dem hl. Lucas und der Madonna zu Vieure ebenso, nur ohne BRVSELLE, in der Madonna, die neuerdings im westdeutschen Privatbesitz aufgetaucht ist**, ebenso ohne BRABANCIA, mit BRVCCELE statt BRYSELLE.

Mehrere den signierten Tafeln stilistisch gleichartige und gleichwertige Werke sind dem Meister richtig zugeschrieben worden,

* M. Bd. II, Nr. 74.

** Vgl. Jahrbuch d. pr. Ksts. (1924), S. 117 ff.

99 T. LXXII so die Madonna mit Engeln im Museum Chicago (Sammlung
91 T. LXIX Ryerson), zwei stehende Engel in ganzer Figur im Handel zu
93 New York, zwei Altarflügel in der Sammlung Masure-Six zu Tourcoing, auf denen Philipp der Schöne und seine Gemahlin knieend dargestellt sind mit Christus, Maria und einer Anzahl Bildnisfiguren. Mehrere dieser Bilder, wie die Flügel mit den Porträts,
94 T. LXX sind zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden. Das größte bekannte Altarwerk Colijns stand zu St. Alban in Köln und wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts barbarisch zerschnitten, so daß die mächtige Tafel des Jüngsten Gerichtes aus vier Fragmenten an drei Stellen zusammengesucht wurde und mit den Stücken in München, Bonn und im rheinischen Handel noch durchaus nicht vollständig ist*.

Colijn de Coter war um 1500 ein weithin angesehener Maler, der von Brüssel aus umfangreiche Aufträge für ferne Stellen durchführte. Die Bevorzugung des Fremden in Antwerpen zeugt dafür, daß seine Fähigkeit zu monumentaler Dekoration anerkannt war. Der Maßstab, die den großen Verhältnissen entsprechende tiefe Färbung mit starken Kontrasten von Hell und Dunkel empfahl ihn. Seine Altartafeln imponierten im Halbdunkel der Kirchen mit Massigkeit, drohendem Ernst, mit dem säulenhaften Beieinander hoher Gestalten. Bei geringer Teilnahme für Raumtiefe und für die Landschaft schiebt er die Menschen in die erste Schicht und füllt den Vordergrund mit dichter Figurenwand.

105 Dem »Werke« Colijns nähert sich das in der Brüsseler Galerie bewahrte Mittelstück eines Flügelaltars, das nebeneinander die Geburt Christi und die Beschneidung enthält und — seltsam — im mittleren Aufsatz ein jugendliches Paar mit einem Engel stehend

* Vgl. W. Cohen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch. I (1924), S. 109 ff.

auf einer ornamentalen luftigen Brücke*. Ein Chorherr als Stifter scheint von anderer Hand eingefügt zu sein. Im übrigen weisen Typik und Faltenspiel, der schmale, steile Frauenkopf, der brünette, finstere Männerkopf mit den tiefliegenden Augen auf Colijn, wenngleich die oberflächliche und kursorische Formensprache für Werkstattmanier spricht.

Die Entartung dieses Stils ist an vielen Stellen zu verfolgen. Nehmen wir an, daß Colijn einen Werkstattbetrieb leitete, vielleicht tief in das 16. Jahrhundert hinein, in dem Flügelbilder zu den in Holz geschnitzten Altären ausgeführt wurden, so können wir hier eine Anzahl mittelmäßiger Malereien anfügen, wie die Flügel des Altars von Orsoy (Rheinprovinz), diejenigen in Praust, die aus Schloß Thal bei Aachen, die 1920 in Köln versteigert wurden.

In Mecheln wundern wir uns nicht, enge Verbundenheit mit Brüssel zu finden. Mecheln war ein Sitz des Hofes wie Brüssel. Die Statthalterin Margarete wohnte mit Vorliebe in Mecheln, wo nach 1506 die verwaisten Kinder Philipps des Schönen erzogen wurden. Vermutlich wurden einige Meister durch höfische Verpflichtungen von Brüssel nach Mecheln gezogen. Die Folge von 25 Darstellungen 106
aus dem Leben des hl. Romualdus in der Kathedrale könnte um so reichere Aufklärung bieten, als mehr als ein Maler daran tätig gewesen ist. Wenn diese Tafeln nur besser zu sehen wären. Nur zwei Bilder aus dieser Reihe, von denen ich Aufnahmen besitze, habe ich ordentlich prüfen können. Das eine davon, der Heilige im Walde 109
einem anderen Heiligen begegnend, gehört dem Stile nach in die T. LXXV
Werkstätte Colijns, abgesehen von dem Stifterpaar, das von einem biederen, in Mecheln auch sonst nachweisbaren Maler herrührt.

* Im Brüsseler Katalog wird dieses Paar, dem der Engel Kränze reicht, als der hl. Valerian und die hl. Cäcilie gedeutet.

Das zweite Bild, das etwas jünger aussieht und wohl schon vor 1510 entstanden sein kann, stellt einen Opfertisch in einer Kapelle dar mit einem Stifterpaar. Es ist ganz und gar ein Werk des Meisters der Magdalenen-Legende, über den später zu sprechen sein wird. Ein beachtenswertes ohne Zweifel in Mecheln um 1495 geschaffenes
107 Werk ist im Antwerpener Museum erhalten in der breiten Tafel,
T. LXXIV auf der der Ritter Georg, zwei Bischöfe sowie sehr viele Männerporträts naiv altertümlich zueinander gefügt sind. Eine Schützengilde mit ihrem Patron, ein Vorläufer des holländischen Doelenstücks. Der bescheidene Maler, der große lichte Köpfe und kurze Hände bildet, wurde offenbar von der Bürgerschaft in Mecheln bevorzugt. Von ihm rührt her das oben erwähnte, aus der einen Romualdus-Tafel herausstechende Porträtpaar. Ihm glaube ich
108 ein im Pariser Privatbesitz aufgetauchtes Einzelporträt geben zu dürfen, das der Inschrift nach einen Jan de Mol darstellt und 1498 datiert ist.

Das Gesamtbild, das in diesem Kapitel aus vielen kleinen Steinen zusammengesetzt worden ist, ein Mosaik, aus dem, wie ich fürchten muß, manche Stifte herausfallen werden, zeigt das typische Wesen durchschnittlicher Produktion in der Zeit zwischen 1470 und 1500. Wurzelnd in Brüssel, übergreifend nach Brügge, Antwerpen und Mecheln, lebt sich die überlieferte Form träge und langsam aus. Nur in dem Vorstoß des Meisters von Ste. Gudule tritt Neues als dreiste Manier hervor. Auf diese Produktion als auf den Keimboden werden wir zurückzublicken haben, wenn wir die im 16. Jahrhundert in Antwerpen uud Brüssel sich regenden Kräfte, wie Goswin van der Weyden, Bernaert van Orley und den Meister der Magdalenen-Legende sowie die »Manieristen« zu schildern haben werden.

VERZEICHNIS A

Die Bilder von Hugo van der Goes in der Folge ihrer Entstehung

1. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur, mit landschaftlichem Grund — Philadelphia, Sammlung Johnson Nr. 336 (Valentiners Katalog II) (31 × 24). Das aus den Sammlungen John Harman und Rev. Heath (Enfield) stammende Bild, das bisher unter Rogiers Namen ging, wurde von mir versuchsweise für ein Jugendwerk Hugos van der Goes erklärt (Art in America 1921, S. 66, s. oben S. 31). T. I

a) Berlin, Kunsthandel (1922) — Freie rohe Kopie, mit punktiertem Goldgrund.

2. ANNA SELBDRITT, in ganzen Figuren, mit einem geistlichen Stifter — Brüssel, Galerie Nr. 544 (32,5 × 39). Der neue Katalog der Brüsseler Galerie führt das Bild als das Werk eines Schülers Hugos auf. Meine Gründe für Zuschreibung an den Meister selbst s. S. 30. T. II

3. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur, mit landschaftlichem Grund — Brüssel Galerie (39 × 27,5). Aus der Sammlung Onnes (Versteigerung Amsterdam 1923, Nr. 9). Über den Zustand des Bildes sowie über die Datierung s. S. 33. T. III

Auf unserer Tafel ist das Bild in dem Zustande vor der letzten Restaurierung abgebildet.

4. DIPTYCHON: linker Flügel der Sündenfall (Nr. 631), rechter Flügel die Beweinung Christi (Nr. 629), von der Rückseite des T. IV—VI

rechten Flügels: die hl. Genovefa — grau in grau — (Nr. 630) — Wien, Staatliche Galerie (je 35,5 × 23,2). Aus der Sammlung Erzh. Leopold Wilhelm (s. oben S. 34).

a) Berlin, Sammlung M. J. Friedländer — Kopie der Beweinung Christi aus dem 16. Jahrhundert (35 × 23).

b) Budapest, Staatliche Galerie (Sammlung Pálffy), Kopie der Beweinung Christi aus dem 16. Jahrhundert (Kupfer, 33,9 × 24,5). Aus den Sammlungen Jäger und F. J. Gsell, Wien.

Nachahmungen des Sündenfalls s. unter Nr. 36.

T. VII 5. MARIA MIT DEM KIND, als Mittelbild eines Flügelaltars, auf dessen Flügeln von schwächerer Hand der Stifter und seine Gattin mit Heiligen dargestellt sind — Frankfurt a. M., Staedel-Institut Nr. 111 (die Mitte, mit der Rahmung 30 × 23,5, die eigentliche Tafel 21 × 14). Der Stifter auf dem linken Flügel ist — nach dem Wappen — Willem van Overbeke, sein Schutzpatron der hl. Wilhelm. Die Frau auf dem rechten Flügel Johanna de Keysere, bei ihr der Täufer. Der Stifter starb 1529, er war Sekretär des großen Rats zu Mecheln, seine Gattin starb 1517. Die Vermählung — am 5. Februar 1478 — bietet den terminus post quem, wenn nicht für die Madonnentafel, so doch für die Einfügung dieser Tafel in das Triptychon. Auf der Rückseite der Flügel die Verkündigung Mariae — grau in grau. Auf der Umrahmung des Mittelbildes die Wappen sowie mehrfach wiederholt die Devise: En Esperance (s. oben S. 38).

6. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Cassel, Gemäldegalerie (Leinwand, Wasserfarbe, 48,9 × 32,8) (s. oben S. 41).

T. VIII 7. GRUPPE VON EINER BEWEINUNG CHRISTI, die Trauernden — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1622 (Wasserfarbe auf Lein-

wand, 53×36). Aus der Sammlung Panciatichi, Florenz. Wie die Kopien zeigen, nicht etwa ein Ausschnitt, vielmehr die in den ursprünglichen Grenzen erhaltene Hälfte eines Doppelbildes, das die Kreuzabnahme darstellte. Die zweite Hälfte zu ergänzen nach Kopien in Florenz und Altenburg (s. oben S. 39 und unter Nr. 24).
a) Paris, Kunsthandel (1913) — Genaue Kopie.
b) Granada, Capilla real — Memling, freie Kopie, mit dem Gegenflügel, der eine freie Kopie nach der Kreuzabnahme.
c) München, Pinakothek Nr. 623 (50×39). Nachahmer Memlings, nur der Flügel mit den Trauernden.
d) Genua, Palazzo Durazzo. Die ganze Komposition ausgedehnt auf ein Triptychon. Unbedeutend, um 1500.

8. FLÜGELALTAR, Mitte: die Anbetung der Könige, links die Beschneidung Christi, rechts der Kindermord — St. Petersburg (Leningrad) Eremitage Nr. 453. (Von Holz auf Leinwand übertragen, 96×78—38) (s. oben S. 46).

9. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, FLÜGELALTAR. In der Mitte die Madonna mit Joseph und dem knienden ältesten König; links die beiden jüngeren Könige stehend, rechts der Stifter in Chorherrnkleidung kniend mit dem hl. Stephan. Auf den Rückseiten der Flügel grau in grau die Verkündigung Mariae, schwach, wohl Werkstattarbeit — Wien, Fürstl. Galerie Liechtenstein (26×22—10). Ausg. Brügge 1902, Nr. 52 (s. oben S. 47). T. IX, X

10. DER PORTINARI-ALTAR. In der Mitte die Geburt Christi mit anbetenden Engeln, auf dem linken Flügel Tommaso Portinari kniend mit seinen Söhnen Antonio (geb. 1472) und Pigello (geb. 1474), den Heiligen Thomas und Antonius Abbas, auf dem rechten T. XI–XVIII

Flügel seine Gattin Maria Baroncelli mit ihrer Tochter Maria (geb. 1471?) und den Heiligen Margareta und Magdalena. Außen auf den Flügeln die Verkündigung Mariae grau in grau — Florenz, Uffizien Nr. 1525 (249×300 — 137). Tommaso Portinari lebte in Brügge als Vertreter der Medici, er stiftete den Flügelaltar für die Kirche des Hospitals Sta. Maria Nuova in Florenz. Das durch Erwähnung im 16. Jahrhundert beglaubigte Hauptwerk des Meisters entstand zwischen 1473 und 1475 (s. oben S. 19).

11. DER STIFTERFLÜGEL DES HIPPOLYTOS-ALTARS — Brügge, St. Sauveur (91×40). Ausg. Brügge 1902, Nr. 37. Der in der Hauptsache von D. Bouts ausgeführte Altar ist gestiftet von Hippolyte de Berthoz und seiner Gattin Elisabeth de Keverwyck (vgl. m. Bd. III, Nr. 29). Der grau in grau gemalte Hippolytos auf der Rückseite des Stifter-Flügels erinnert im Stil mehr an van der Goes als an D. Bouts. Zwei weitere Flügel sind im 16. Jahrhundert hinzugefügt worden. S. oben S. 42.

T. XIX 12. ZWEI ALTARFLÜGEL — Holyrood-Palast bei Edinburg (je 216×115). Linker Flügel: James III. von Schottland (1453—1488) und sein Sohn James (später James IV., 1472 oder 1473—1513) knieend, mit dem hl. Andreas, dem Patron von Schottland. Rückseite: die hl. Dreifaltigkeit. Rechter Flügel: Margarete von Dänemark, die Gemahlin James III., kniend mit einem jugendlichen Heiligen in Ritterrüstung. Rückseite: Sir Edward Bonkil, Provost von Trinity College in Edinburg, kniend vor einer Orgel, an der ein Engel spielt. Ausg. Grafton Gallery, London 1911, Nr. 218—221. Über Zustand und Datierung s. S. 43.

T. XX 13. PORTRÄTKOPF auf dunklem Grund, Ausschnitt, bartloser, abwärts blickender Mann — New York, Metropolitan Museum

(Dreicer-Sammlung), Nr. W 54—3 (25×18,5) »Rogier van der Weyden«. Aus der Sammlung John Linnell. Vgl. Art in America 1921 S. 188, wo das Bild irrtümlich als »Rogier« abgebildet ist. Der Text bezieht sich auf ein anderes Porträt (s. oben S. 48).

14. DER TOD MARIAE — Brügge, Akademie Nr. 26 (Weales Katalog) (125×120). Aus der Abtei N. D. des Dunes (so Weale im Katalog der Brügger Ausstellung von 1902 [zu Nr. 51]. Ehemals unter Scorels Namen (s. oben S. 49). T. XXI —XXIII

a) Brügge, S. Sauveur — Alte Kopie.

b) England, Privatbesitz — Replik (nach Weale a. a. O.).

c) Valenciennes, Museum Nr. 202 (95×94). Freie schwache Kopie aus dem 16. Jahrhundert.

15. DIE GEBURT CHRISTI mit anbetenden Hirten und zwei Propheten in Halbfigur — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1622A (97×245). Erworben 1903 von den Erben der Infantin Cristina de Bourbon in Madrid. Ehemals ausgestellt im Museum Trinidad zu Madrid als »Lucas van Leiden« (vgl. Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausg. S. 349, s. oben S. 51). T. XXIV —XXVI

16. DIE GEBURT CHRISTI, mit zwei anbetenden Hirten — Wilton House, Sammlung Earl of Pembroke Nr. 309 (Wilton House guide) (32,5×32,5). Lichtdruck in »Wilton House pictures« (1907). T. XXVII

a) Kötzschenbroda, Sammlung Mayer (52,7×60) — Derbe Kopie.

b) Riehen bei Basel, Sammlung Ruede — Freie Kopie, stark gewandelt im Stil (Wasserfarbe auf Leinwand).

17. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (150×247). Erworben 1914 aus dem Kloster Monforte in Nordspanien. Im Originalrahmen, der noch die Eisen trägt, in T. XXVIII

denen die verschollenen Flügel gehangen haben. Oben in der Mitte ein Stück des emporragenden Aufsatzes abgetrennt. Kopien geben eine Vorstellung von dem fehlenden Teil. Die Flügel können vielleicht rekonstruiert werden nach dem Flügelaltar des Meisters von Frankfurt in Wien und Antwerpen, da hier nicht nur die Anbetung der Könige in der Mitte, sondern vielleicht auch die Geburt Christi und die Beschneidung auf den Flügeln nach dem Altar Hugos kopiert sind (s. oben S. 54).

a) Wien, Staatliche Galerie Nr. 648 (75×63). Schwache, ziemlich getreue Kopie, gegenseitig.

b) Wien, Staatliche Galerie Nr. 647 (101×55—28). Flügelaltar, die Mitte frei kopiert nach der Monforte-Tafel, die geistreich erfundenen Flügelbilder mit der Geburt Christi und der Beschneidung gehen vielleicht auf Hugo van der Goes zurück. Ausgeführt wohl vom Meister von Frankfurt.

c) Paris, Kunsthandel (1912). Nur das Mittelbild, wie unter b, aber oben gerade abgeschlossen.

d) Antwerpen, Galerie (Ertborn-Sammlung) Nr. 168—170 (161×215—100). Der Meister von Frankfurt. Das Mittelbild frei kopiert nach der Monforte-Tafel, die Flügel ähnlich wie unter b, mit Verschiebungen, die durch die Verschiedenheit der Maßverhältnisse nötig wurden. Die Maßverhältnisse des Antwerpener Flügelaltars sind ähnlich denjenigen des Monforte-Altars.

T. XXIX 18. STIFTERPORTRÄT MIT JOHANNES DEM TÄUFER, Altarflügel — Baltimore, Sammlung Henry Walters (33,3×23). Seit 1903 ausgestellt im Rijksmuseum zu Amsterdam bis etwa 1920, im Besitz des Herrn Leenbruggen. Früher in der Sammlung M. P. A. Borger, Arnheim. Versteigerung Amsterdam 13. April 1920 Nr. 66.

VERZEICHNIS B

Kopien nach verschollenen Werken Hugos van der Goes, Arbeiten von seinen Nachahmern und Nachfolgern

19. DIE GESCHICHTE VON DAVID UND ABIGAIL — Nach van Manders Beschreibung zu Gent auf einem Kaminmantel (s. oben S. 61). Mehrere Kopien aus der Zeit um 1600 geben eine Vorstellung von der Komposition.

a) Brüssel, Galerie Nr. 755 (Leinwand, 172 × 232) Aus dem Musée du Cinquantenaire.

b) Prag, Sammlung Novak Nr. 30 (Katalog v. 1899) (Leinwand, 95 × 130). T. XXX

c) Wiesbaden, Sammlung Dr. G. Hülsemann (Leinwand).

d) Aachen, Sammlung Merzenich.

e) Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill Nr. 101 »Lucas v. Leyden«.

f) Brüssel, Sammlung J. Eloin (Leinwand, 148 × 240) (nach Destrée... S. 71).

g) Brüssel, Auktion 1907 (nach Destrée... S. 71).

h) England, Kunsthandel (1917) (155 × 245) Vielleicht = g.

20. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE IN GANZEN FIGUREN.

a) München, Pinakothek Nr. 118 (121 × 164). Teilweise, namentlich im Madonnenkopf, überarbeitet. Freie Kopie von Gerard David.

b) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 546 (95 × 95). Anscheinend ziemlich genaue Kopie, die in den Typen den Stil Hugos zeigt. T. XXXI

Diese Komposition ist vielfach benutzt worden in Genter und Brügger Buchmalereien, so auch in einem Einzelblatt in Miniaturmalerei, das im belgischen Kunsthandel 1924 vorkam (17×23,5).

21. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE IN HALBFIGUREN.

a) Bath (England), Museum (46×75)—Aus dem Besitz der Grafen Comelly, Wilford Castle, Somerset. Ausg. London, Guildhall, 1906, Nr. 14.

T. XXXII *b*) Madrid, Sammlung Don Juan de Valencia, im archäologischen Museum.

T. XXXIII 22. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — BREITBILD IN HALBFIGUREN.

a) New York, Metropolitan Museum Nr. M 47—1. »G. v. d. Meire« (72,5×71,5).

b) Kopenhagen, Museum Nr. 235 (74×72).

Diese beiden annähernd gleichwertigen Repliken von einem ausgezeichneten Nachfolger gehen vielleicht auf ein Urbild von Hugo zurück.

23. DIE KREUZABNAHME, BREITBILD MIT SECHS FIGUREN.

a) Neapel, Museum.

T. XXXIV *b*) Paris, Sammlung Thiébauld-Sisson, a und b anscheinend sehr genaue Kopien.

c) Oxford, Christ Church College, Teilstück. Nur die Köpfe von Maria und Johannes (Leinwand), Vgl. Burlington Magazine 1907 (August). Irrtümlich als ein Fragment des Originals betrachtet.

d) München, Kunsthandel (1923) (73×73).

e) Lissabon, Museum, ehemals königl. Sammlung (90×150).

f) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 339 als Mittebild eines Triptychons (87×106). Epitaph des Willem Gertz († 1534).

Die Zahl der zumeist späten und schlechten Kopien ist ungeheuer groß (einige erwähnt von Destrée ... S. 47).

24. DIE KREUZABNAHME CHRISTI.

a) Altenburg, Museum Nr. 182 (Leinwand, 37 × 36,5).

b) Florenz, Bargello, Carrand-Sammlung (26 × 16).

Diese Komposition geht auf van der Goes zurück und gehört als Gegenflügel, als linke Hälfte zu der Gruppe der Trauernden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (oben Nr. 7). Vgl. Gr. Ring, Zeitschr. f. b. Kst. XIV (1912—1913), S. 83 ff.

25. DER TOD MARIAE.

a) Prag, Rudolfinum Nr. 501 (39 × 37). Trockene Kopie.

b) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 538 A (39 × 37).

Genau wie unter a, wohl von derselben Hand.

c) London, National Gallery Nr. 658 (38 × 34). Irrtümlich dem Meister von Flémalle gegeben. Freie Kopie. Hinzugefügt Christus mit Engeln, oben schwebend.

d) Amsterdam, Versteigerung 6. Mai 1913, Nr. 5 »Abraham Benson« (sic) (94 × 69,5). Freie Kopie von 1525 etwa. Benson genannt nach einem zweifelhaften Monogramm. Im Pariser Kunsthandel (1922).

26. DIE MADONNA IN HALBFIGUR MIT DREI PROPHETEN UND ZWEI SIBYLLEN.

a) Antwerpen, Galerie (Ertborn-Sammlung Nr. 262) (132 × 86). Von Ambrosius Benson.

Die Sibylle zur Rechten ist ungemein häufig kopiert worden. Das Ganze auch in München, Bibliothek (Cim. 41), in einem Gebetbuch im Stil Simon Benings.

Destrée, Académie royale de Belgique Séance 4. März 1926 (bulletin S. 26—37), hat den schlagenden Nachweis erbracht, daß die bekannte Komposition des Bildes von Benson von Hugo herrührt, und bezieht darauf eine Stelle in Versen, die Thomas Morus an Hieronymus Busleyden gerichtet hat und wo von einem Triptychon Hugos die Rede ist, in dem die Madonna dargestellt war, umgeben von Sehern, Propheten und Sibyllen, auf welches Triptychon Busleyden ein Gedicht verfaßt habe. (B. starb 1517 im Alter von 47 Jahren.) Möglicherweise hat A. B. nicht unmittelbar nach Hugos Vorlage gearbeitet, und es lag vielleicht eine Fassung von Gerard David dazwischen.

T. XXXV 27. DIE MADONNA IN HALBFIGUR — London, National Gallery Nr. 3066 (Sammlung Layard) (32×21). Ausgezeichnete Arbeit, in der sich die Stilweise Hugos mit der Gerard Davids mischt. Vielleicht Kopie Davids nach van der Goes.

28. DIE MADONNA STEHEND IN GANZER FIGUR.
a) Gent, Museum (neue Erwerbung) — Kopie aus dem 16. Jahrhundert, auf Leinwand (s. oben, S. 72).

T. XXXVI 29. DIE MADONNA IN HALBFIGUR, oben rund — Budapest, Sammlung Baron Herzog. Früher Sammlung Hainauer, Berlin (Nr. 79 des Kataloges dieser Sammlung), Versteigerung Spitzer, Paris 1893 Nr. 3310 (34×24,5 mit dem Originalrahmen). Ausg. Brügge 1902 Nr. 107. Nach dem Typus und der Handform in der Art Hugos, in der Ausführung etwas derb.
a) München, Sammlung Jacques Rosenthal — Replik mit stark verändertem Madonnenkopf, von 1530 etwa. Arbeit eines bestimmten Nachfolgers des Joos van Cleve (27×21).

30. CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA UND JOHANNES — Venedig, Correr-Museum (41,5×27). Bedeutende, sonst nicht nachweisbare Komposition in vortrefflicher Ausführung, das Werk eines Nachfolgers.

31. AUGUSTUS UND DIE SIBYLLE — Flügel eines Diptychons, oben rund — Halbfiguren, London, Sammlung W. Samuel. Hervorragend in der Ausführung, des Meisters durchaus würdig. Wenn nicht von ihm selbst, so Arbeit eines ausgezeichneten Nachfolgers. S. oben S. 73 T. XXXVII

32. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. HOCHBILD MIT GANZEN FIGUREN — Karlsruhe, Sammlung v. Witzleben. Ausg. Karlsruhe, Kunsthalle 1922 (96×84). Sonst nicht nachweisbare Komposition. In Bewegungsmotiven und Typen an van der Goes erinnernd. Anscheinend von einem tüchtigen Nachfolger. T. XXXVIII

33. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. HOCHBILD MIT GANZEN FIGUREN — Versteigerung de Fursac, Brüssel, 14. 15. Dez. 1923 Nr. 86 (78×56). In der Art Hugos nach Komposition und Typen, besonders ähnlich der Komposition in Halbfiguren in Bath (oben Nr. 21). Vielleicht auf ein Vorbild von ihm zurückgehend. Von einem mittelmäßigen Nachahmer.

34. ANNA SELBDRITT, rechts im Mittelgrund singende Engel — Paris, Louvre. Abg. Dülberg, Früholländer in Paris »Geertgen Folger«. Vgl. Winkler, Kunstchronik 1922, S. 611 ff., wo diese Tafel irrtümlich mit einigen Zeichnungen zusammengebracht wird (s. S. 81 f.). Ausgezeichnete Arbeit eines relativ selbständigen, sonst nicht nachweisbaren Nachfolgers Hugos.

T. XXXIX 35. DER KOPF DES DORNENGEKRÖNTEN CHRISTUS, leicht nach rechts gewendet und geneigt — Brüssel, Versteigerung C. L. Cardon 1921 Nr. 25 (35×25).

a) Paris, Kunsthandel (Lucas Moreno 1924—32×22). Aus Spanien. Mit den Händen unten am Rande.

T. XL 36. DER SÜNDENFALL — London, Sammlung Leopold Hirsch. Adam und Eva zu Seiten des in der Mitte stehenden Baumes. Freie Nachahmung des Altarflügels in Wien (oben Nr. 4). Von einem Nachfolger Hugos.

a) München, Kunsthandel (1920). Genaue Replik in etwas trokkenerer Ausführung.

b) Schloß Frens, Sammlung Graf Beissel v. Gymnich — (45×32). Genaue Replik, ganz wie unter a. Ausg. Düsseldorf 1904 Nr. 1416. Abg. Kunstdenkm. der Rheinprovinz IV, S. 70, Tf. VII.

Die folgenden Bilder (37—42) stammen von einem Nachfolger Hugos, den ich den Brügger Meister von 1499 nenne, der in pedantischer, miniaturistenartiger Ausführung Kompositionen des Genter Meisters wiederholt. Wenigstens einige seiner Werke sind wörtliche Übertragungen.

37. DIPTYCHON: DIE MADONNA IN DER KIRCHE — nach Jan van Eyck —, Chrétien de Hondt (1496—1509) als Stifter. Rückseite Salvator mundi, von späterer Hand, der Stifter Robert Leclercq — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung) Nr. 255, 256, 530 (je 31×15). Ausg. Brügge 1902, Nr. 118.
Da dieses Altärchen aus der Abtei des Dunes bei Brügge stammt, hat der Meister vermutlich in Brügge gearbeitet.

38. DIE MADONNA THRONEND, MIT VIER WEIBLICHEN HEILIGEN – T. XLI
Solothurn, Sammlung Benziger. Abg. Les arts anciens de Flandre I (1905). Diese vielleicht auf van der Goes zurückgehende Komposition wurde vielfach in Tafelbildern und Miniaturen (noch im Codex Grimani) wiederholt, z. B. von Isenbrant in einer Tafel bei dem Grafen Arco-Valley in München. Vgl. die Zeichnung in Dresden (Woermanns Publ. I 5).

39. FLÜGELALTAR: Die Krönung Mariae mit vielen Heiligen und T. XLII
Vertretern der Christenheit, außen grau in grau die Verkündigung Mariae — London, Buckingham Palace (ehemals Sammlung Öttingen-Wallerstein) (102×65—27,5). Abg. Arundel Club — 1907, Tafel 55.
Bedeutende Komposition, die sicherlich von Hugo herrührt.

40. DIE HL. FAMILIE — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung) Nr. 558 (42,8×36,5). Vielleicht Kopie nach van der Goes, jedenfalls von dem Nachahmer des Meisters. Abg. Berliner Amtl. Berichte 1916, Januar.

41. DIE MADONNA MIT EINEM STIFTERPAAR — Paris, Louvre T. XLIII
(Bancel-Schenkung) Nr. 998 D (71×55). Auf Grund der Initialen I P, die sich auf den Stifter beziehen, dem Jean Perréal irrtümlich zugeschrieben.

42. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Diptychon, zwei oben rund geschlossene Hälften. Abg. Berliner Amtl. Berichte 1916, Januar.

Die folgenden Bilder stammen von einem ausgezeichneten, um 1490 tätigen Meister, der sich in den Typen eng an van der Goes

anschließt, nicht aber zu kopieren scheint. Ich nenne ihn vorläufig den Meister der Khanenko-Anbetung.

43. DIPTYCHON: ANBETUNG DER KÖNIGE — Kiew, Sammlung Khanenko (je 26,8×16,3). Ausg. St. Petersburg 1908, Publikation dieser Ausstellung Nr. 9 (S. 34).

44. DIE MADONNA IN HALBFIGUR, auf Goldgrund — Dessau, Schloß (früher Wörlitz, got. Haus) (28×20,5). Ausg. Brügge 1902, Nr. 210. Photo Braun 31710.

45. TRIPTYCHON: ANBETUNG DER KÖNIGE — Paris, Sammlung Chaix d'Est-Ange. Abg. Les Arts 1907 (Juli), S. 14.

T. XLIV 46. DIE MADONNA IN GANZER FIGUR, im Freien — Stuttgart, Gemäldegalerie Nr. 119 (58,2×45,4).

VERZEICHNIS C

Werke von vermutlich in Brüssel zwischen 1470 und 1500 tätigen Meistern

I. Der Meister der Katharinen-Legende

47. DIE LEGENDE DER HL. KATHARINA — Paris, Kunsthandel (Kleinberger, 1923) (120×100). T. XLVI

48. FLÜGELALTAR. IN DER MITTE DAS ABENDMAHL CHRISTI, links das Passahmahl der Juden, rechts Elias von dem Engel gespeist — Brügge, Seminar. Ausg. Brügge 1902, Nr. 42 (96×77—34). T. XLV

49. FLÜGELALTAR. IN DER MITTE DIE SPEISUNG DER ZEHNTAUSEND, linker Flügel: Christus, Wasser in Wein verwandelnd, rechter Flügel: die Auferweckung Lazari. Rückseiten der Flügel: Maria mit dem Kind auf der Flucht, der hl. Petrus — Melbourne, Gallery (109×69—34). T. XLVII—IL

Vgl. Burlington Magazine 1922 S. 163 ff. über die Porträts namentlich auf dem Innenflügel links. Vier Meister sind als Mitarbeiter an diesem Altare zu unterscheiden.

A) Der Meister der K.-L., der die Mitteltafel ausgeführt hat.

B) Ein jüngerer Meister, der als Porträtmaler auch sonst nachweisbar ist (tätig um 1490, wahrscheinlich in Brüssel), für den Flügel links innen.

C) Ein schwacher Meister, der den rechten Flügel außen und innen gemalt hat.
D) Der Meister der Magdalenen-Legende, der die Außenseite des linken Flügels ausgeführt hat.

50. CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA, JOHANNES UND DREI TRAUERNDEN FRAUEN — Madrid, Prado, Sammlung P. Bosch. Ausg. London, Guildhall 1906, Nr. 8 (39×28). Teilweise aus Rogiers Wiener Altar.

51. FLÜGELALTAR. IN DER MITTE DIE KREUZABNAHME, links der Stifter (Wappen) mit dem hl. Hieronymus, rechts die Auferstehung Christi, Rückseite: die Verkündigung, grau in grau — Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Leihgabe des Franziskaner-Klosters in Köln (129×94—43).

T. L 52. ZWEI ALTARFLÜGEL. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE, die Darbringung des Kindes im Tempel — Florenz, Bargello, Carrand-Sammlung Nr. 29, 30 (je 50×30).

53. ZWEI ALTARFLÜGEL. DIE HL. MARGARETA, ein hl. Bischof — New York, Sammlung Paul Baerwald.

54. FLÜGELALTAR. IN DER MITTE DIE MADONNA AUF DEM BODEN EINER HALLE SITZEND, mit zwei weiblichen Heiligen. Dahinter Burghof mit Gartenanlage, linker Flügel die Gregorsmesse, rechter Flügel fehlt — Granada, Capilla real (75×59—34).
a) Haag, Mauritshuis (geliehen von J. H. van Heek). — Genaue annähernd gleichwertige Replik mit dem in Granada fehlenden rechten Flügel, auf dem der hl. Ildefonsus mit einem Stifter dargestellt ist (87×71—32).

55. FLÜGELALTAR. IN DER MITTE DIE THRONENDE MADONNA MIT ENGELN, links die hl. Katharina, rechts die hl. Agnes — New York, Sammlung M. Schiff (früher Madrid, Sammlung R. Traumann).

56. DAS JÜNGSTE GERICHT — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 600 (65×35). Vgl. M. Bd. II Nr. 102. Das Stück oben rein im Rogier-Stil. Das unten angesetzte Stück mit den klugen und törichten Jungfrauen von einem Nachfolger Rogiers, vielleicht eine frühe Arbeit des Meisters der K.-L., vgl. S. 109, wo mehrere Stücke genannt sind, die unser Meister in der Werkstätte Rogiers ausgeführt haben könnte.

II. Der Meister der Barbara-Legende

57. TRIPTYCHON MIT DER LEGENDE DER HL. BARBARA. Erhalten T. LI
die Mitteltafel — Paris, Kunsthandel (A. Preyer), Versteigerung Earl of Ellenborough, London 1914, Nr. 108 (71,25×119,5) und der linke Flügel — Brügge, Confrérie von Saint Sang, Ausg. Brügge 1902 Nr. 45 (73×62).
Zwei Zeichnungen, Entwurf zu einem Diptychon, schildern die Legende in derselben Weise. Eine dieser Zeichnungen im Louvre (Agb. in m. Aufs. über den Meister der B.-L., Galls Jahrbuch 1924 S. 20 ff.), die andere in der Morgan library zu New York (Agb. in J. P. Morgan, collection of drawings III Tf. 127, London, 1912).

58. PREDIGT EINES HEILIGEN — München, Kunsthandel (A. S. Drey 1926) (68×50).

59. DIE VERMÄHLUNG EINER HEILIGEN.—Herdringen i. W., Sammlung Graf Fürstenberg-Herdringen (70×41). Abg. Inventar der Bau- u. Kunstdenkm. Westfalens, Kreis Arnsberg, Tf. 40.

T. LII 60. DIE HL. URSULA UNTER EINEM ZELTBALDACHIN MIT IHREN JUNGFRAUEN UND BEGLEITERN — Budapest, Sammlung Dr. F. Baumgarten (38×27). Aus der Sammlung v. Hollitscher, Berlin. Publikation der Sammlung v. H. Nr. 17.

61. FLÜGEL EINES HOLZGESCHNITZTEN ALTARS — Schloß Roßbach in Unterfranken (Freiherr v. Thüngen), aus dem Besitz des Freiherrn v. Radowitz. Der hl. Kaiser Heinrich mit dem Stifter, der hl. Jacobus (?) mit der Donatrix (je 68×27).

62. CHRISTUS IM TEMPEL — Versteigerung München, 3. Mai 1909 Nr. 2 (109×43). Rückseite: Johannes Evang.

63. HEINRICH II. IM KAMPF GEGEN DIE UNGLÄUBIGEN — Münster, Landesmuseum Nr. 239 (72×74,5). Vgl. unter 64, wo der Gegenflügel verzeichnet ist.

64. KRÖNUNG HEINRICHS II. UND WEIHE SEINES SCHWERTES — Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 100 (71×74,5). Stark restauriert.

65. THRONENDE MADONNA mit fünf Engeln — Berlin, Kunsthandel (1912) (62×43). Etwas restauriert.

T. LIII 66. SZENE AUS DER LEGENDE DES HL. NICOLAUS VON BARI (?) — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 342 (97×69). Die Darstellung ist irrtümlich auf Salomons Götzendienst gedeutet worden. Vgl. unter der folgenden Nr.

67. ZWEI HEILUNGEN DES HL. NICOLAUS VON BARI — Dublin, T. LIII
Galerie Nr. 360 (97×69). Vgl. m. Aufsatz a. a. O., wo mehrere Werke des Meisters abgebildet sind.

68. ZWEI ALTARFLÜGEL ZU EINER VERSCHOLLENEN ANBETUNG DER KÖNIGE — New York, Sammlung Friedsam (je 90×42). Die Königin von Saba vor Salomon, die Boten vor Hiskia, mit vier Stiftern. Rückseite die Verkündigung Mariae, grau in grau. Aus der Sammlung Ch. L. Cardon. Ausg. Brügge 1902, Nr. 110.

69. DER HIOB-ALTAR — Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 422, T. LIV
aus der Sammlung Feschenbach. Vier gleich große Tafeln (je 87×86), von denen zwei auf beiden Seiten gemalt sind. Die Geschichte Petri. Die Heimsuchung. Die Geschichte Hiobs auf zwei Tafeln. Auf den Rückseiten der zwei Eckflügel, grau in grau, Petrus, die Madonna, Maria Magdalena und Hiob. Begonnen wurde dieser Altar in der Werkstatt des Meisters der Katharinen-Legende. Der Stifter ist Claudio Villa mit seiner Gattin Gentina Solaro. Vgl. Schnütgen und Jos. Destrée in der Zeitschr. f. christl. Kst. II (1889), Sp. 49 ff. u. VI (1893), Sp. 33 ff., s. oben S. 107.

III. Der Meister von Ste. Gudule

70. DIE PREDIGT EINES HEILIGEN — Louvre Nr. 2198 (95×68). T. LV
Im Grunde die Kirche Ste. Gudule zu Brüssel. Die Maße auffallenderweise dieselben wie unter 66 und 67. Vgl. in Clemen, Belgische Kunstdenkm. I, S. 309 ff.

T. LVI 71. DIE HEILIGEN ELISABETH, KATHARINA UND ROSALIE (?) — New York, Metropolitan Museum (Sammlung Dreicer) Sch 61—1 (44×46). Abg. Arundel Club — Nr. 8 (Sammlung Murray Guthrie »Schongauer«). Die Heiligen sind im Katalog des Metr. Mus. bezeichnet als Walburga, Katharina und Dorothea.

T. LVII 72. BEKLEIDUNG DER BETTLER — Brüssel, Kunsthandel (1905).

73. DIE MADONNA, knieende Stifterin und die hl. Magdalena — Lüttich, Diözesan Museum.

74. VIER PASSIONSTAFELN — Paris, Kunsthandel (1924). Die Geißelung Christi, die Dornenkrönung, die Auferstehung, Christus seiner Mutter erscheinend. Etwas derb, vielleicht Werkstattarbeit.

75. FLÜGELALTAR MIT DER GESCHICHTE MARIAE — Paris, Privatbesitz (ehemals Sammlung M. Heckscher, Berlin).

T. LVIII 76. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES MIT HERZFÖRMIGEM GEBETBUCH — London, National Gallery (Salting-Sammlung) Nr. 2612 (22×14). Versteigerung Magniac 1892, Nr. 35.

77. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES MIT HERZFÖRMIGEM GEBETBUCH — Dessau, Schloß (früher Wörlitz, gotisches Haus). Ausg. Brügge 1902, Nr. 143 (20,5×12,5).

T. LIX 78. DIE VERMÄHLUNG MARIAE — Amsterdam, Sammlung Tietje (57×42). Versteigerung Amsterdam, Juni 1925, Nr. 220. Diese Komposition kommt öfters vor, auch auf dem Bildflügel eines in Brüssel geschnitzten Altars (Versteigerung Dr. Wangemann, Köln, Nr. 2260).

IV. Der Meister der Joseph-Folge

79. DIE GESCHICHTE JOSEPHS IN RUNDBILDERN. Vier Tafeln — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 539 A,—B,—C,—D (je Dm. 153). Die Darstellung 539 D, gedeutet irrtümlich als »Esthers Fürbitte bei Ahasver« scheint nicht zur Josephsgeschichte zu passen. — Zwei Tafeln im Privatbesitz zu Worms. T. LX T. LXI

80. VIELTEILIGER FLÜGELALTAR MIT SZENEN DES MARIENLEBENS. Acht Tafeln mit zehn Darstellungen — Brüssel, Galerie Nr. 552 A—D (144×85, 150×118, 148×58). Vgl. über die vermutlich richtige Zusammensetzung S. 115. Aus der Abtei von Afflighem, die dicht bei Alost liegt. Bezeichnet in der Beschneidung Christi. T. LXII

81. FLÜGELALTAR MIT DER GEBURT CHRISTI im Zentrum der Mitteltafel — Kinnaird Castle (Schottland). Anscheinend, nur nach Photographie beurteilt, von dem Brüsseler Meister der Joseph-Folge.

82. FLÜGELALTAR. MITTE DAS JÜNGSTE GERICHT, links Philipp der Schöne stehend in ganzer Figur, rechts Jeanne la Folle, seine Gattin — Brüssel, Galerie Nr. 557 (126×105—48). Auf den Rückseiten der Flügel: der hl. Martin, der hl. Livinus. Das Mittelbild erworben 1920 in Amsterdam, auf einer Versteigerung, die Flügel 1827 auf der Versteigerung Middleton, London. Der Altar stammt aus dem Rathaus von Zierickzee. Vermutlich als Stiftung Philipps zwischen 1496 und 1506 entstanden. In der Art des Meisters der Joseph-Folge.

83. BILDNIS PHILIPPS DES SCHÖNEN.

a) Windsor Castle. Ausg. Brügge Toison d'or-Ausst. Nr. 37 (31×22).

b) Paris, Louvre. Ausg. Brügge Toison d'or-Ausst. Nr. 36 (40×26).

c) Paris, Versteigerung Engel-Gros 1921 Nr. 10 (30×31).

d) Moskau, Sammlung Dr. Nagel — ähnlich wie b.

e) London, Kunsthandel, aus der Sammlung Ld. Taunton (31×18).

f) Wien, Staatl. Galerie. Ausg. Brügge Toison d'or-Ausst. Nr. 39 (31×20).

g) Wörlitz, Gotisches Haus. Ausg. Brügge 1902, Nr. 103 (18,5×15,5). Kopie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Vgl. über diese und andere Porträts den Katalog der Toison d'or-Ausstellung von 1907, sowie Les arts anciens de Flandre III, S. 85 ff. Mit Ausnahme von c und g sind die gesamten Exemplare aus einer Werkstatt hervorgegangen, vermutlich aus der Jacobs van Lathem, der als Hofmaler Philipps genannt wird.

V. Der Meister mit dem gestickten Laub

T. LXIII 84. DIE MADONNA SITZEND IM FREIEN — München, Kunsthandel (J. Böhler 1925). Sammlung Baron A. Oppenheim, Versteigerung Berlin 1918 Nr. 9 »Gerard David« (104×86). Ausg. Brügge 1902, Nr. 153.

a) Lille, Museum Nr. 225 (114×95—45). Gleichseitige Wiederholung als Mittelstück eines Triptychons, auf dessen Flügeln je ein musizierender Engel. Aus der Sammlung Béraudière (1885). Nr. 110, Ausg. Valenciennes Nr. 221.

b) Uccle, Sammlung van Gelder — Gleichseitige Wiederholung, im Stil abweichend. Früher Sammlung von Brenken, Wewer.

c) London, Sammlung Earl of Crawford — Gleichseitige Wiederholung, ähnlich wie b. Ausg. Brügge 1902, Nr. 132 (90,5×76).

d) Paris, Kunsthandel — Gleichseitige Wiederholung. Völlig verändert im Stil, vielleicht ein Frühwerk Jan Provosts. Mit Hintergrund, der der Lucas-Tafel Rogiers entnommen ist.

85. DIE MADONNA SITZEND IM FREIEN. Das Kind blättert mit beiden Händen in einem großen Gebetbuch — Paris, Kunsthandel (Stora 1912) (78×61). T. LXIV

a) New York, Kunsthandel (Kleinberger 1925). — Replik von einem spanischen Meister. Mit Wappen. Die Komposition geht wahrscheinlich auf Rogier zurück.

b) Paris, Kunsthandel (Lucas Moreno 1926) — Kleine Replik.

86. DIE HL. KATHARINA, DIE HL. BARBARA IN HALBFIGUR. Zwei Altarflügel — Nijnrode, Sammlung Onnes, Versteigerung Amsterdam 1923, Nr. 17 (je 96×63). Ausg. Brügge 1902, Nr. 404, 405. T. LXV, LXVI

87. ZWEI ALTARFLÜGEL, Bildnisse eines Mannes und einer Frau (Wappen) in Halbfigur. Auf der Rückseite die Heiligen Ludwig und Barbara — Lille, Museum Nr. 980 (je 73×68). Ausg. Valenciennes Nr. 222.

88. DIE MADONNA MIT SECHS MUSIZIERENDEN ENGELN — München, Privatbesitz (um 1890, seitdem verschollen). T. LXVII

89. DIE SÄUGENDE MADONNA IN GANZER FIGUR, Kopie aus der Lucas-Tafel Rogiers — London, Kunsthandel (Spanish gallery,

1912), aus Spanien. Links auf dem Rasen des Hofes im Hintergrund zwei Windhunde, auf der Mauer ein Pfau. Über die aus Rogiers Werkstätte stammenden Hundestudien, die auch Memling benutzte (in dem Altärchen Memlings in der Galerie zu Straßburg) s. oben S. 105.

VI. Colijn de Coter

T. LXVIII 90. GOTTVATER MIT DEM LEICHNAM CHRISTI UND ENGELN — Paris, Louvre Nr. 1952 B (165×116). Aus der Kirche St. Denis in St.-Omer. Dazu der rechte Flügel mit den drei trauernden Marien — Louvre Nr. 1952 C (165×61). Rückseite die hl. Barbara, Wappen der Familie Averhoult. Signiert am Kleidersaum der Magdalena: COLIIN DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA BRVSELLE.

T. LXIX 91. DER HL. MICHAEL UND DIE HL. AGNES — New York, Kunsthandel, Knoedler, 1924) (120×80). Ehemals in spanischem Privatbesitz.

92. CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN, in Halbfigur mit zwei Engeln — Ehemals Paris, Sammlung Ch. Oulmont.

93. ZWEI ALTARFLÜGEL. Christus knieend, hinter ihm Philipp der Schöne, geistliche Herren. Maria knieend, hinter ihr Johanna, Philipps Gattin, mit geistlichen Frauen. — Tourcoing, Sammlung Masure-Six (je 108×78). Ausg. Brügge 1907, Toison d'or-Ausst. Abg. Publikation dieser Ausst. Tf. 14.

94. DAS JÜNGSTE GERICHT, ehemals in St. Alban zu Köln. Vier Teilstücke der zerschnittenen Tafel erhalten.

A, B) München, Pinakothek Nr. 1455, 1456 — Johannes d. Täufer und eine Gruppe von Aposteln (132×58) — Petrus die Seligen geleitend (130×58).

C) Bonn, Sammlung Virnich — Der hl. Michael (145×63).

D) Köln-Braunsfeld, Sammlung Otto Giess — Die Verdammten in der Hölle (107×57). T. LXX

Zusammenstellung der Teile: Cohen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1924, S. 109ff.

95. DIE KREUZABNAHME CHRISTI — Stuttgart, Galerie Nr. 117 (89×58, die Originaltafel, oben rund, sie ist rechtwinklig ergänzt).

96. DIE TRAUERNDE MAGDALENA, Kniestück. Linker Flügel von einem Passionsaltar — Budapest, Galerie Nr. 684 e (112×54). Versteigerung v. Kaufmann, Berlin 1917, Nr. 83. Ehemals Paris, Sammlung Tabourier (angeblich aus dem »cabinet de la reine d'Espagne«). T. LXXI

97. DER WEINENDE JOHANNES, Kniestück. Rechter Flügel. Gegenstück zu 96. Paris, Kunsthandel (eine Zeitlang in der Sammlung Widener, Philadelphia) (112×54).

98. DIE VON ENGELN GEKRÖNTE MADONNA mit dem zu ihren Füßen sitzenden Christkind — Westdeutscher Privatbesitz (152×80). Publiziert von E. Hensler, Jahrbch. d. pr. Ksts. 1924, S. 117ff. Signiert: COLIIN DE COTER PINGIT ME IN BRVCCELLE.

99. DIE VON ENGELN GEKRÖNTE MADONNA mit dem Christkind, dem ein Engel ein Körbchen reicht — Chicago, Museum, Sammlung M. Ryerson (146×85). T. LXXII

100. DIE MADONNA MIT DEM HL. LUCAS — Vieure bei Moulins (Frankreich) (135×108). Signiert: COLIIN DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA.

101. DIE KREUZABNAHME CHRISTI — Messina, Museo civico. Publiziert: Cicerone 1909, S. 29.
a) Bilbao, Sammlung de Jado — Freie Replik, von anderer Hand, mehr im Stile Rogiers (98×66).

102. FLÜGELALTAR MIT DER BEWEINUNG CHRISTI — Versteigerung Berlin, 16. April 1912, Nr. 125 (120×85—40). Teilweise durch Restaurierung entstelt.

103. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Brügge, Jerusalemskirche (ca. 80×60).

T. LXXIII 104. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 340 (35,5×43).

105. MITTELTAFEL EINES FLÜGELALTARS MIT DER GEBURT CHRISTI UND DER BESCHNEIDUNG — Brüssel, Galerie Nr. 541 (144×153, in der Mitte erhöht). Vielleicht von einem Nachfolger Colijns, in dessen Werkstatt Flügelbilder zu holzgeschnitzten Altären ausgeführt wurden, wie derjenige von Orsoy (Rheinprovinz), der von Praust u. a.

106. FOLGE VON 25 TAFELN MIT DER LEGENDE DES HL. ROMUALD — Mecheln, Kathedrale (je 140×70). An dieser Folge sind mehrere Meister tätig gewesen. Eine genaue Prüfung in der dunkeln Kathedrale ist kaum möglich. In zwei Tafeln, die nur in

Photos vorliegen, unterscheide ich den Meister der Georgsgilde, den Meister der Magdalenen-Legende und Colijn de Coter oder einen Nachfolger dieses Meisters. s. S. 121. Vgl. über die Folge Lafenestre u. Richtenberger. La Belgique S. 168 f.

VII. Der Meister der Georgsgilde in Mecheln

107. GRUPPENPORTRÄT DER MITGLIEDER DER GEORGSGILDE, T. LXXIV in der Mitte der hl. Georg zu Pferde — Antwerpen, Galerie Nr. 818 (106×74).

108. BILDNIS DES JAN DE MOL — Paris, Kunsthandel (1925) (43 ×18). Mit Wappen und Inschrift unten auf dem Originalrahmen, datiert 1498.

109. STIFTERPAAR in einem der Bilder mit der Legende des hl. T. LXXV Romuald — Mecheln, St. Rombaud. Von dem Stifterpaar abgesehen, rührt die Tafel von Colijn de Coter oder einem Nachfolger dieses Meisters her.

ORTSREGISTER
ZU DEN BILDERVERZEICHNISSEN

G. = Hugo van der Goes
G. K. = Kopie nach van der Goes
G. F. = Nachfolger Hugos van der Goes
Br. M. von 1499 = Der Brügger Meister von 1499
M. d. Kh. A. = Der Meister der Khanenko-Anbetung
M. d. K.-L. = Der Meister der Katharinen-Legende
M. d. B.-L. = Der Meister der Barbara-Legende
M. v. Ste. G. = Der Meister von Ste. Gudule
M. d. J.-F. = Der Meister der Joseph-Folge
M. m. d. gest. Laub = Der Meister mit dem gestickten Laub
C. d. C. = Colijn de Coter
M. d. Gg. = Der Meister der Georgsgilde in Mecheln

AACHEN, SAMMLUNG MERZENICH

G. K. David und Abigail 19d

ALTENBURG, MUSEUM

G. K. Die Kreuzabnahme 24a

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM

G. K. Die Kreuzabnahme 23f
M. d. B.-L. Szene aus der Legende des hl. Nicolaus (?) 66
C. d. C. Die Beweinung Christi 104

SAMMLUNG TIETJE

M. v. Ste. G. Die Vermählung Mariae 78

AUKTION (1913)

G. K. Der Tod Mariae 25d

ANTWERPEN, GALERIE

G. K. (Meister von Frankfurt) Flügelaltar 17d
G. K. (Ambrosius Benson) Die Madonna mit Propheten und Sibyllen 26a

Br. M. von 1499. Diptychon Chrétiens de Hondt 37
Br. M. von 1499. Die hl. Familie 40
M. d. Gg. Gruppenporträt der Mitglieder der Georgsgilde 107

BALTIMORE, SAMMLUNG H. WALTERS
G. Stifter mit Johannes dem Täufer 18

BATH, MUSEUM
G. K. Die Anbetung der Könige 21a

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
G. Gruppe von einer Beweinung Christi. 7
G. Die Geburt Christi 15
G. Die Anbetung der Könige (Monforte-Altar) 17
G. K. Die Anbetung der Könige 20b
G. K. Der Tod Mariae 25b
G. K. Br. M. von 1499. Die Verkündigung Mariae 42
M. d. K.-L. Das Jüngste Gericht (in seinem unteren Teil) 56
M. d. J.-F. Vier Rundbilder 79

SAMMLUNG FRIEDLÄNDER
G. K. Die Beweinung Christi 4a

KUNSTHANDEL (1912)
M. d. B.-L. Thronende Madonna mit Engeln 65

KUNSTHANDEL
G. K. Die Madonna 1a

AUKTION (1912)
C. d. C. Flügelaltar mit der Beweinung Christi 102

BILBAO, SAMMLUNG DE JADO
C. d. C. (Kopie). Die Kreuzabnahme 101a

BONN, SAMMLUNG VIRNICH
C. d. C. Der hl. Michael 94C

BRÜGGE, S. SAUVEUR

G. Der Stifterflügel des Hippolytos-Altars 11

G. K. Der Tod Mariae 14a

AKADEMIE

G. Der Tod Mariae 14

SEMINAR

M. d. K.-L. Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi 48

CONFRÉRIE VON SAINT SANG

M. d. B.-L. Flügel des Barbara-Altars 57

JERUSALEMSKIRCHE

C. d. C. Die Anbetung der Könige 103

BRÜSSEL, GEMÄLDEGALERIE

G. Anna selbdritt 2

G. Die Madonna in Halbfigur 3

G. K. David und Abigail 19a

M. d. J.-F. Vielteiliger Flügelaltar 80

M. d. J.-F. (?) Flügelaltar mit dem Jüngsten Gericht 82

C. d. C. (?) Mitteltafel eines Flügelaltars, die Geburt Christi und die Beschneidung 105

SAMMLUNG ELOIN

G. K. David und Abigail 19f

AUKTION C. L. CARDON

C. F. Christuskopf 35

AUKTION DE FURSAC

G. F. Die Anbetung der Könige 33

AUKTION (1907)

F. K. David und Abigail . . . . . 19g (= 19h?)

KUNSTHANDEL (1905)

M. v. Ste. G. Bekleidung der Bettler 72

BUDAPEST, GALERIE

G. K. Die Beweinung Christi 4b

C. d. C. Die trauernde Magdalena 96

SAMMLUNG BARON HERZOG

G. (?) Die Madonna in Halbfigur 29

SAMMLUNG BAUMGARTEN

M. d. B. L. Die hl. Ursula 60

CASSEL, GEMÄLDEGALERIE

G. Die Madonna in Halbfigur 6

CHICAGO, MUSEUM, SAMMLUNG RYERSON

C. d. C. Die gekrönte Madonna 99

DESSAU, SCHLOSS

M. d. Kh. A. Die Madonna in Halbfigur 44

M. v. Ste. G. Bildnis eines jungen Mannes 77

DUBLIN, GALERIE

M. d. B.-L. Zwei Heilungen des hl. Nicolaus 67

EDINBURG, HOLYROOD PALAST

G. Zwei Altarflügel 12

FLORENZ, UFFIZIEN

G. Der Portinari-Altar 10

BARGELLO

G. K. Die Kreuzabnahme 24b

M. d. K.-L. Zwei Altarflügel 52

FRANKFURT a. M., STAEDEL-INSTITUT

G. Die Madonna in Halbfigur 5

FRENS (SCHLOSS, RHEINPROVINZ)

G. F. Der Sündenfall 36b

GENT, MUSEUM

G. K. Die Madonna in ganzer Figur 28a

GENUA, PALAZZO DURAZZO

G. Flügelaltar, die Beweinung Christi 7d

GRANADA, CAPILLA REAL

M. d. K.-L. Flügelaltar mit der Madonna und weiblichen Heiligen . . 54

G. K. (Memling) Diptychon, Beweinung Christi 7b

HAAG, MAURITSHUIS (leihweise)

M. d. K.-L. Flügelaltar mit der Madonna und weiblichen Heiligen . . 54a

HERDRINGEN, SAMMLUNG GRAF FÜRSTENBERG

M. d. B.-L. Die Vermählung einer Heiligen 59

KARLSRUHE, SAMMLUNG V. WITZLEBEN

G. F. Die Anbetung der Könige 32

KIEW, SAMMLUNG KHANENKO

M. d. Kh. A. Diptychon, die Anbetung der Könige 43

KINNAIRD CASTLE

M. d. J.-F. (?) Flügelaltar mit der Geburt Christi 81

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

M. d. K.-L. Flügelaltar mit der Kreuzabnahme Christi 51

M. d. K.-L. u. M. d. B.-L. Der Hiob-Altar 69

KÖLN-BRAUNSFELD, SAMMLUNG GIESS

C. d. C. Die Verdammten 94D

KÖTZSCHENBRODA, SAMMLUNG MAYER

G. K. Die Geburt Christi 16a

KOPENHAGEN, MUSEUM

G. K. Die Anbetung der Könige 22b

LILLE, MUSEUM

M. m. d. gest. L. Triptychon mit der Madonna 84a

M. m. d. gest. L. Zwei Altarflügel 87

LISSABON, MUSEUM

G. K. Die Kreuzabnahme 25e

LONDON, NATIONAL GALLERY

G. K. Der Tod Mariae 25c

G. K. (Gerard David ?) Die Madonna in Halbfigur 27

M. v. Ste. G. Bildnis eines jungen Mannes 76

BUCKINGHAM PALACE

G. K. Br. M. von 1499. Flügelaltar, die Krönung Mariae 39

SAMMLUNG W. SAMUEL

G. (?) Augustus und die Sibylle 31

SAMMLUNG L. HIRSCH

G. F. Der Sündenfall 36

SAMMLUNG EARL OF CRAWFORD

M. m. d. gest. L. (?) Die Modonna 84c

KUNSTHANDEL

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 85e

KUNSTHANDEL

M. m. d. gest. L. Die Madonna, nach Rogier 89

LÜTTICH, DIÖZESAN-MUSEUM

M. v. Ste. G. Die Madonna mit Stifterin und der hl. Magdalena 73

MADRID, PRADO

M. d. K.-L. Christus am Kreuz 50

ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM

G. K. Die Anbetung der Könige 21b

MECHELN, KATHEDRALE ST. ROMBAUD

Verschiedene MM. Folge mit der Legende des hl. Romuald 106, 109

MELBOURNE, GALLERY

M. d. K.-L. Flügelaltar mit der Speisung der Zehntausend 49

MESSINA, MUSEO CIVICO

C. d. C. Die Kreuzabnahme 101

MOSKAU, SAMMLUNG NAGEL

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 83e

MÜNCHEN, PINAKOTHEK

G. K. (Gerard David). Die Anbetung der Könige 20a

G. K. (Memling-Nachahmer). Die Trauernden 7c

C. d. C. Zwei Teilstücke aus dem Jüngsten Gericht von St. Alban zu Köln 94A, B

SAMMLUNG JACQUES ROSENTHAL

G. K. Die Madonna in Halbfigur 29a

PRIVATBESITZ (?)

M. m. d. gest. L. Die Madonna mit Engeln 88

KUNSTHANDEL (1923)

G. K. Die Kreuzabnahme 23d

KUNSTHANDEL (1920)

G. F. Der Sündenfall 36a

KUNSTHANDEL (A. S. DREY 1926)

M. d. B.-L. Predigt eines Heiligen 58

KUNSTHANDEL (J. BÖHLER 1925)

M. m. d. gest. L. Die Madonna 84

AUKTION (1909)
M. d. B.-L. Christus im Tempel 62

MÜNSTER I. W. LANDESMUSEUM
M. d. B.-L. Heinrich II. im Kampfe gegen den Ungläubigen 65

NEAPEL, MUSEUM
G. K. Die Kreuzabnahme 23a

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM
G. Porträtkopf 13
G. K. Die Anbetung der Könige 22a
M. v. Ste. G. Drei weibliche Heilige 71

SAMMLUNG FRIEDSAM
M. d. B.-L. Zwei Altarflügel 68

SAMMLUNG P. BAERWALD
M. d. K.-L. Zwei Altarflügel 52

SAMMLUNG M. SCHIFF
M. d. K.-L. Flügelaltar mit der thronenden Madonna 55

KUNSTHANDEL (KLEINBERGER)
M. m. d. gest. L. (Kopie, spanisch). Die Madonna 85a

KUNSHANDEL (KNOEDLER)
C. d. C. Der hl. Michael und die hl. Agnes 91

NIJNRODE, SAMMLUNG ONNES
M. m. d. gest. L. Die hl. Katharina, die hl. Barbara 86

NORTHWICK PARK, SAMMLUNG SPENCER CHURCHILL
G. K. David und Abigail 19e

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM
M. d. B.-L. Krönung Heinrichs II. 64

OXFORD, CHRIST CHURCH COLLEGE

G. K. Die Kreuzabnahme, Teilstück 23c

PARIS, LOUVRE

G. F. Anna selbdritt 34

G. K. (?) Br. M. von 1499. Die Madonna 41

M. v. Ste. G. Predigt eines Heiligen 70

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 83b

C. d. C. Gottvater mit dem Leib Christi und trauernde Frauen 90

SAMMLUNG CHAIX D'EST-ANGE

M. d. Kh. A. Triptychon, Anbetung der Könige 45

SAMMLUNG OULMONT

C. d. C. Christus als Schmerzensmann 92

SAMMLUNG THIÉBAULD-SISSON

G. K. Die Kreuzabnahme 23b

PRIVATBESITZ

M. d. Ste. G. Flügelaltar mit der Geschichte Mariae 75

AUKTION ENGEL-GROS

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 83c

KUNSTHANDEL

G. K. Die Trauernden 7a

KUNSTHANDEL

G. K. Die Anbetung der Könige 17c

KUNSTHANDEL (1924)

G. F. Christuskopf 35a

KUNSTHANDEL (1923)

M. d. K.-L. Die Legende der hl. Katharina 47

KUNSTHANDEL (A. PREYER)

M. d. B.-L. Mitteltafel des Barbara-Altars 57

KUNSTHANDEL (1924)
M. v. Ste. G. Vier Passionstafeln 74

KUNSTHANDEL
M. m. d. gest. L. (Kopie von Provost?). Die Madonna 84d

KUNSTHANDEL (STORA)
M. m. d. gest. L. Die Madonna 85

KUNSTHANDEL (LUCAS MORENO)
M. m. d. gest. L. (Kopie). Die Madonna 85b

KUNSTHANDEL
C. d. C. Der weinende Johannes 97

KUNSTHANDEL (1925)
M. d. Gg. Bildnis des Jan de Mol 108

PETERSBURG, EREMITAGE
G. Flügelaltar mit Anbetung der Könige 8

PHILADELPHIA, SAMMLUNG JOHNSON
G. Die Madonna in Halbfigur 1

PRAG, RUDOLFINUM
G. K. Der Tod Mariae 25a

SAMMLUNG NOVAK
G. K. David und Abigail 19b

RIEHEN BEI BASEL, SAMMLUNG RUEDE
G. K. Die Geburt Christi 16b

ROSSBACH, SCHLOSS IN UNTERFRANKEN,
SAMMLUNG FREIHERR VON THÜNGEN

M. d. B.-L. Flügel eines Altars 61

SOLOTHURN, SAMMLUNG BENZIGER

G. K. (?) Br. M. von 1499. Die thronende Madonna mit weiblichen Heiligen 38

STUTTGART, GEMÄLDEGALERIE

M. d. Kh. A. Die Madonna in ganzer Figur 46

C. d. C. Die Kreuzabnahme 95

TOURCOING, SAMMLUNG MASURE-SIX

C. d. C. Zwei Altarflügel 93

UCCLE (BEI BRÜSSEL), SAMMLUNG VAN GELDER

M. m. d. gest. L. (?) Die Madonna 84b

VALENCIENNES, MUSEUM

G. K. Der Tod Mariae 14c

VENEDIG, CORRER-MUSEUM

G. F. Christus am Kreuz 30

VIEURE, KIRCHE

C. d. C. Die Madonna mit dem hl. Lucas 100

WESTDEUTSCHLAND, PRIVATBESITZ

C. d. C. Die gekrönte Madonna 98

WIEN, STAATLICHE GALERIE

G. Diptychon 4

G. K. Die Anbetung der Könige 17a

G. K. (Meister von Frankfurt). Flügelaltar 17b

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 83f

LIECHTENSTEIN-GALERIE

G. Flügelaltar, die Anbetung der Könige 9

WIESBADEN, SAMMLUNG HÜLSEMANN

G. K. David und Abigail 19c

WILTON HOUSE, SAMMLUNG EARL OF PEMBROKE

G. Die Geburt Christi 16

WINDSOR CASTLE

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 83a

WÖRLITZ, GOTISCHES HAUS

M. d. J.-F. (?) Philipp der Schöne 83g

WORMS, PRIVATBESITZ

M. d. J.-F. Zwei Rundbilder 79

VERZEICHNIS DER TAFELN

I Van der Goes, Die Madonna, Philadelphia, Sammlung Johnson.

II Van der Goes, Anna selbdritt, Brüssel, Galerie.

III Van der Goes, Die Madonna, Brüssel, Galerie.

IV Van der Goes, Der Sündenfall, Wien, Staatl. Galerie.

V Van der Goes, Die Beweinung Christi, Wien, Staatl. Galerie.

VI Van der Goes, Die hl. Genovefa, Wien, Staatl. Galerie.

VII Van der Goes, Die Madonna, Frankfurt, Staedel-Institut.

VIII Van der Goes, Die Trauernden von einer Beweinung Christi, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

IX Van der Goes, Die Flügel zur Anbetung der Könige, Wien, Fürstl. Galerie Liechtenstein.

X Van der Goes, Die Flügel zur Anbetung der Könige, Wien, Fürstl. Galerie, Liechtenstein.

XI Van der Goes, Portinari-Altar, Mitte, Florenz, Uffizien.

XII Van der Goes, Die Flügel des Portinari-Altars.

XIII Van der Goes, Teilstück vom Portinari-Altar, Der Kopf der Madonna.

XIV Van der Goes, Teilstück vom Portinari-Altar, Engelgruppe.

XV Van der Goes, Teilstück vom Portinari-Altar, Der Kopf des einen Hirten.

XVI Van der Goes, Teilstück vom Portinari-Altar, Der Kopf der hl. Magdalena.

XVII Van der Goes, Teilstück vom Portinari-Altar, Maria Portinari.

XVIII Van der Goes, Teilstück vom Portinari-Altar, Der Engel von der Rückseite des rechten Flügels.

XIX Van der Goes, Sir Edward Bonkil vor der Orgel, Holyrood Palast bei Edinburg.

XX Van der Goes, Porträtkopf, Ausschnitt, New York, Metropolitan Museum.

XXI Van der Goes, Der Tod Mariae, Brügge, Akademie.

XXII Van der Goes, Teilstück aus dem Tod Mariae.

XXIII Van der Goes, Teilstück aus dem Tod Mariae.

XXIV Van der Goes, Die Geburt Christi, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXV Van der Goes, Teilstück aus der Geburt Christi.

XXVI Van der Goes, Teilstück aus der Geburt Christi.

XXVII Van der Goes, Die Geburt Christi, Wilton House, Sammlung Earl of Pembroke.

XXVIII Van der Goes, Die Anbetung der Könige, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXIX Van der Goes, Stifter mit Johannes dem Täufer, Baltimore, Sammlung H. Walters.

XXX Van der Goes, Kopie, David und Abigail, Prag, Sammlung Novak.

XXXI Van der Goes, Kopie, Die Anbetung der Könige, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXXII Van der Goes, Kopie, Die Anbetung der Könige, Madrid, Sammlung Don Juan de Valencia.

XXXIII Van der Goes, Kopie (?), Die Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum.

XXXIV Van der Goes, Kopie, Die Kreuzabnahme, Paris, ehemals Sammlung Thiébauld-Sisson.

XXXV Gerard David (?), nach van der Goes, Die Madonna, London, National Gallery.

XXXVI Van der Goes (?), Die Madonna, Budapest, Sammlung Baron Herzog.

XXXVII Van der Goes (?), Augustus und die Sibylle, London, Sammlung W. Samuel.

XXXVIII Nachfolger Hugos van der Goes, Die Anbetung der Könige, Karlsruhe, Sammlung von Witzleben.

XXXIX Nachahmer Hugos van der Goes, Der Kopf Christi, Brüssel, Versteigerung Cardon.

XL Nachahmer Hugos van der Goes, Der Sündenfall, London, Sammlung Leopold Hirsch.

XLI Der Brügger Meister von 1499, nach van der Goes, Die Madonna mit Heiligen, Solothurn, Sammlung Benziger.

XLII Der Brügger Meister von 1499, nach van der Goes, Die Krönung Mariae, London, Buckingham Palace.

XLIII Der Brügger Meister von 1499, Die Madonna, Paris, Louvre.

XLIV Meister der Khanenko-Anbetung, Die Madonna, Stuttgart, Galerie.

XLV Meister der Katharinen-Legende, Die Legende der hl. Katharina, Paris, Kunsthandel.

XLVI Meister der Katharinen-Legende, Flügelaltar, Das Abendmahl Christi, Brügge, Seminar.

XLVII Meister der Katharinen-Legende, Die Speisung der Zehntausend, Melbourne, Galerie.

XLVIII — Innenflügel zum Altar in Melbourne.

IL — Außenflügel zum Altar in Melbourne.

L Meister der Katharinen-Legende, Die Verkündigung Mariae, Florenz, Bargello.

LI Meister der Barbara-Legende, Die Mitte eines Triptychons mit der Legende der hl. Barbara, Paris, Kunsthandel.

LII Meister der Barbara-Legende, Die hl. Ursula, Budapest, Sammlung Dr. Baumgarten.

LIII Meister der Barbara-Legende, Legendenszene, Amsterdam, Rijksmuseum; Nicolaus von Bari Wunder verrichtend, Dublin, Galerie.

LIV Meister der Katharinen-Legende, Meister der Barbara-Legende, eine Tafel aus dem Hiob-Altar, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

LV Meister von Ste. Gudule, Die Predigt eines Heiligen, Paris, Louvre.

LVI Meister von Ste. Gudule, Drei weibliche Heilige, New York, Metropolitan Museum.

LVII Meister von Ste. Gudule, Die Madonna mit der hl. Magdalena und Stifterin, Lüttich, Diözesan-Museum.

LVIII Meister von Ste. Gudule, Bildnis, London, National Gallery.

LIX Meister von Ste. Gudule, Die Vermählung Mariae, Amsterdam, Sammlung Tietje.

LX Meister der Joseph-Folge, Unbekannte Darstellung, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXI Meister der Joseph-Folge, Joseph Träume deutend, Worms, Privatbesitz.

LXII Meister der Joseph-Folge, Teil des Altars aus Afflighem, Brüssel, Galerie.

LXIII Meister mit dem gestickten Laub, Die Madonna, München, Kunsthandel.

LXIV Meister mit dem gestickten Laub, Die Madonna, Paris, Kunsthandel.

LXV Meister mit dem gestickten Laub, Die hl. Katharina, Amsterdam, Auktion Onnes.

LXVI Meister mit dem gestickten Laub, Die hl. Barbara, Amsterdam, Auktion Onnes.

LXVII Meister mit dem gestickten Laub, Die Madonna mit Engeln, München, Privatbesitz (?).

LXVIII Colijn de Coter, Die Dreifaltigkeit mit dem rechten Flügel der trauernden Frauen, Paris, Louvre.

LXIX Colijn de Coter, Der hl. Michael, Die hl. Agnes, New York, Kunsthandel.

LXX Colijn de Coter, Die Verdammten, Köln, Sammlung Otto Giess.

LXXI Colijn de Cöter, Die trauernde Magdalena, Budapest, Galerie.

LXXII Colijn de Coter, Die Madonna, Chicago, Sammlung Ryerson.

LXXIII Colijn de Coter, Die Beweinung Christi, Amsterdam, Rijksmuseum.

LXXIV Meister der Georgsgilde, Der hl. Georg, Antwerpen, Galerie.

LXXV Meister der Georgsgilde und Colijn de Coter (?), Eine Tafel aus der Romuald-Folge, Mecheln, Kathedrale.

LXXVI Van der Goes, Zeichnung, Jacob und Rahel, Oxford, Christ Church.

LXXVII Van der Goes (?), Zeichnung, Der hl. Georg, ehemals Prag, Sammlung v. Lanna.

LXXVIII Van der Goes, Nachzeichnung, Der Tod Mariae, Braunschweig, Kupferstichkabinett.

LXXIX Der böhmische Meister der Sippe, Die Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum.

TAFELN

1. VAN DER GOES. DIE MADONNA.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

2. VAN DER GOES. ANNA SELBDRITT.
Brüssel, Galerie.

3. VAN DER GOES. DIE MADONNA.
Brüssel, Galerie.

4. VAN DER GOES. DER SÜNDENFALL.
Wien, Staatl. Galerie.

4. VAN DER GOES. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Wien, Staatl. Galerie.

4. VAN DER GOES. DIE HL. GENOVEFA.
Wien, Staatl. Galerie.

5. VAN DER GOES. DIE MADONNA. DIE FLÜGEL VON ANDERER HAND.
Frankfurt, Staedel-Institut.

7. VAN DER GOES. DIE TRAUERNDEN VON EINER BEWEINUNG CHRISTI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

9. VAN DER GOES. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. MITTELBILD EINES FLÜGELALTARS.
Wien, Fürstl. Galerie Liechtenstein.

9. VAN DER GOES. DIE FLÜGEL ZUR ANBETUNG DER KÖNIGE.
Wien, Fürstl. Galerie Liechtenstein.

10. VAN DER GOES. PORTINARI-ALTAR. MITTE.
Florenz, Uffizien.

10. VAN DER GOES. DIE FLÜGEL DES PORTINARI-ALTARS.

10. VAN DER GOES. TEILSTÜCK VOM PORTINARI-ALTAR.
DER KOPF DER MADONNA.

10. VAN DER GOES. TEILSTÜCK VOM PORTINARI-ALTAR.
ENGELGRUPPE AUS DEM MITTELFELD.

10. VAN DER GOES. TEILSTÜCK VOM PORTINARI-ALTAR.
DER KOPF DES EINEN HIRTEN.

10. VAN DER GOES. TEILSTÜCK VOM PORTINARI-ALTAR.
KOPF DER HL. MAGDALENA VOM RECHTEN FLÜGEL.

10. VAN DER GOES. TEILSTÜCK VOM PORTINARI-ALTAR.
MARIA PORTINARI VOM RECHTEN FLÜGEL.

10. VAN DER GOES. TEILSTÜCK VOM PORTINARI-ALTAR.
DER ENGEL VON DER RÜCKSEITE DES RECHTEN FLÜGELS.

12. VAN DER GOES. SIR EDWARD BONKIL VOR DER ORGEL.
Holyrood-Palast bei Edinburg.

13. VAN DER GOES. PORTRÄTKOPF. AUSSCHNITT.
New York, Metropolitan Museum.

14. VAN DER GOES. DER TOD MARIAE.
Brügge, Akademie.

14. VAN DER GOES. TEILSTÜCK AUS DEM TOD MARIAE.

14. VAN DER GOES. TEILSTÜCK AUS DEM TOD MARIAE.

15. VAN DER GOES. DIE GEBURT CHRISTI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

15. VAN DER GOES. TEILSTÜCK AUS DER GEBURT CHRISTI.

15. VAN DER GOES. TEILSTÜCK AUS DER GEBURT CHRISTI.

16. VAN DER GOES. DIE GEBURT CHRISTI.
Wilton House, Sammlung Earl of Pembroke.

17. VAN DER GOES. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

18. VAN DER GOES. STIFTER MIT JOHANNES DEM TÄUFER.
Baltimore, Sammlung H. Walters.

19. VAN DER GOES. KOPIE. DAVID UND ABIGAIL.
Prag, Sammlung Novak.

20b. VAN DER GOES. KOPIE. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

21b. VAN DER GOES. KOPIE. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Madrid, Sammlung Don Juan de Valencia.

22a. VAN DER GOES. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
New York, Metropolitan Museum.

23b. VAN DER GOES. KOPIE. DIE KREUZABNAHME.
Paris, ehemals Sammlung Thiébauld-Sisson.

27. GERARD DAVID (?) NACH VAN DER GOES. DIE MADONNA.
London, National Gallery.

29. VAN DER GOES ?. DIE MADONNA.
Budapest, Sammlung Baron Herzog.

31. VAN DER GOES (?). AUGUSTUS UND DIE SIBYLLE.
London, Sammlung W. Samuel.

32. NACHFOLGER HUGOS VAN DER GOES. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Karlsruhe, Sammlung v. Witzleben.

35. NACHAHMER HUGOS VAN DER GOES. DER KOPF CHRISTI.
Brüssel, Versteigerung Cardon.

36. NACHAHMER HUGOS VAN DER GOES. DER SÜNDENFALL.
London, Sammlung Leopold Hirsch.

38. DER BRÜGGER MEISTER VON 1499. DIE MADONNA MIT HEILIGEN.
Solothurn, Sammlung Benziger.

39. DER BRÜGGER MEISTER VON 1499. NACH VAN DER GOES. DIE KRÖNUNG MARIAE.
London, Buckingham Palace.

41. DER BRÜGGER MEISTER VON 1499. DIE MADONNA.
Paris, Louvre.

46. MEISTER DER KHANENKO-ANBETUNG. DIE MADONNA.
Stuttgart, Galerie.

47. MEISTER DER KATHARINEN-LEGENDE. DIE LEGENDE DER HL. KATHARINA.
Paris, Kunsthandel

48. MEISTER DER KATHARINEN-LEGENDE. FLÜGELALTAR. DAS ABENDMAHL CHRISTI.
Brügge, Seminar.

49. MEISTER DER KATHARINEN-LEGENDE. DIE SPEISUNG DER ZEHNTAUSEND.
Melbourne, Galerie.

49. INNENFLÜGEL ZUM ALTAR IN MELBOURNE.

49. AUSSENFLÜGEL ZUM ALTAR IN MELBOURNE.

52. MEISTER DER KATHARINEN-LEGENDE. DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Florenz, Bargello.

57. MEISTER DER BARBARA-LEGENDE. DIE MITTE EINES TRIPTYCHONS
MIT DER LEGENDE DER HL. BARBARA.
Paris, Kunsthandel.

60. MEISTER DER BARBARA-LEGENDE. DIE HL. URSULA.
Budapest, Sammlung Dr. Baumgarten.

MEISTER DER BARBARA-LEGENDE.

66. LEGENDENSZENE.
Amsterdam, Rijksmuseum.

67. NICOLAUS VON BARI WUNDER VERRICHTEND.
Dublin, Galerie.

69. MEISTER DER KATHARINEN-LEGENDE. MEISTER DER BARBARA-LEGENDE.
EINE TAFEL AUS DEM HIOB-ALTAR.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

70. MEISTER VON STE. GUDULE. DIE PREDIGT EINES HEILIGEN.
Paris, Louvre.

71. MEISTER VON STE. GUDULE. DREI WEIBLICHE HEILIGE.
New York, Metropolitan Museum.

73. MEISTER VON STE. GUDULE, DIE MADONNA MIT DER HL. MAGDALENA UND STIFTERIN
Lüttich, Diözesan-Museum.

76. MEISTER VON STE. GUDULE. BILDNIS.
London, National Gallery.

78. MEISTER VON STE. GUDULE. DIE VERMÄHLUNG MARIAE.
Amsterdam, Sammlung Tietje.

79. MEISTER DER JOSEPH-FOLGE. UNBEKANNTE DARSTELLUNG.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

79. MEISTER DER JOSEPH-FOLGE. JOSEPH TRÄUME DEUTEND.
Worms, Privatbesitz.

80. MEISTER DER JOSEPH-FOLGE. TEIL DES ALTARS AUS AFFLIGHEM.
Brüssel, Galerie.

84. MEISTER MIT DEM GESTICKTEN LAUB. DIE MADONNA.
München, Kunsthandel.

85. MEISTER MIT DEM GESTICKTEN LAUB. DIE MADONNA.
Paris, Kunsthandel.

86. MEISTER MIT DEM GESTICKTEN LAUB. DIE HL. KATHARINA.
Amsterdam, Auktion Onnes.

87. MEISTER MIT DEM GESTICKTEN LAUB. DIE HL. BARBARA.
Amsterdam, Auktion Onnes.

88. MEISTER MIT DEM GESTICKTEN LAUB. DIE MADONNA MIT ENGELN.
München, Privatbesitz (?).

90. COLIJN DE COTER. DIE DREIEINIGKEIT MIT DEM RECHTEN FLÜGEL DER TRAUERNDEN FRAUEN.
Paris, Louvre.

91. COLIJN DE COTER. DER HL. MICHAEL. DIE HL. AGNES.
New York, Kunsthandel.

94D. COLIJN DE COTER. DIE VERDAMMTEN.
Köln, Sammlung Otto Giess.

96. COLIJN DE COTER. DIE TRAUERNDE MAGDALENA.
Budapest, Galerie.

99. COLIJN DE COTER. DIE MADONNA.
Chicago, Sammlung Ryerson.

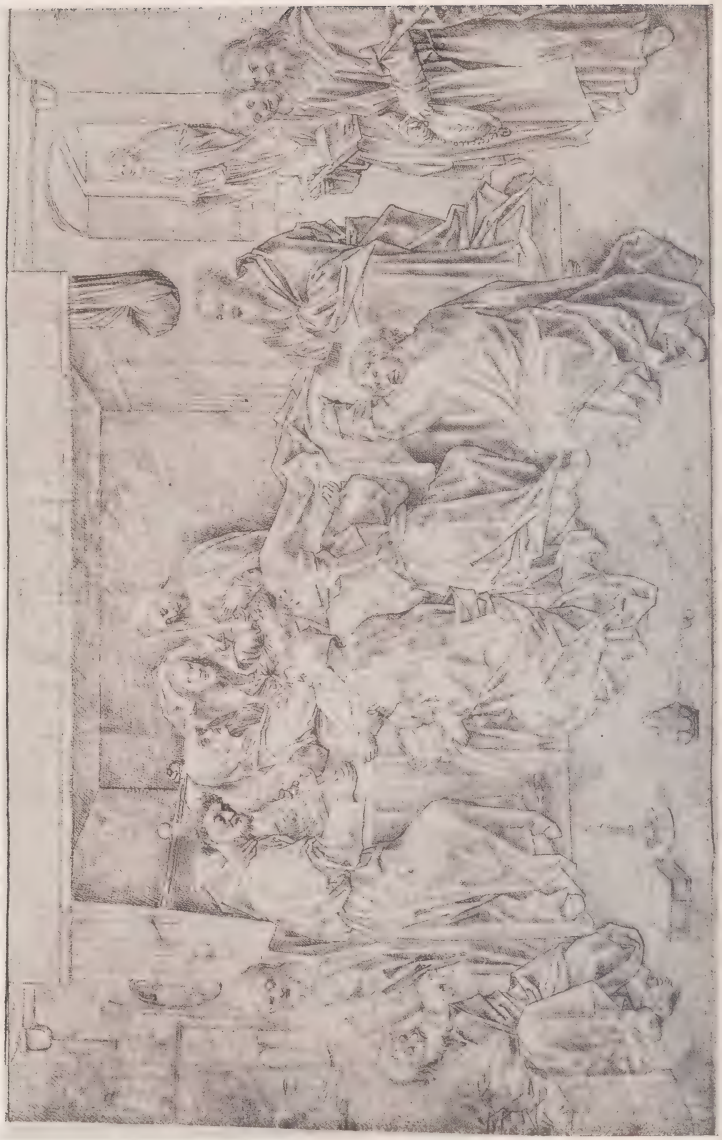
104. COLIJN DE COTER. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Amsterdam, Rijksmuseum.

107. MEISTER DER GEORGSGILDE. DER HL. GEORG.
Antwerpen, Galerie.

109. MEISTER DER GEORGSGILDE UND COLIJN DE COTER (?).
EINE TAFEL AUS DER ROMUALD-FOLGE.
Mecheln, Kathedrale.

Zu S. 62. VAN DER GOES. ZEICHNUNG. JACOB UND RAHEL.
Oxford, Christ Church.

Zu S. 62. VAN DER GOES (?). ZEICHNUNG. DER HL. GEORG.
Ehemals Prag, Sammlung v. Lanna.



Zu S. 70. VAN DER GOES. NACHZEICHNUNG. DER TOD MARIAE.
Braunschweig, Kupferstichkabinett.

Zu S. 66. DER KÖLNISCHE MEISTER DER SIPPE. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
New York, Metropolitan Museum.

Zu S. 81f. NACHFOLGER HUGOS VAN DER GOES.
ZEICHNUNG. STEHENDE HEILIGE.
London, Sammlung Poynter.

GETTY CENTER LIBRARY
ND 635 F71 1924
v.4.(1926) c. 1
Friedländer, Max J.,
Die altniederländische Malerei
MAIN
BKS
3 3125 00236 0150